
LA REVUE DE
TEHRAN
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 22, Septembre 2007, 2e ANNEE
PRIX 500 TOMANS
Presse et imprimerie en Iran:
retour aux origines
www.larevuedeteheran.com



Recto de la couverture:
Première machine à imprimer (polygraphe) du journal *Ettela'at*, 1926

La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Directeur & Rédacteur en chef
Mohammad-Javad MOHAMMADI

Directeur adjoint
Rouhollah Hosseini

Rédaction
Esfandiar Esfandi
Amélie Neuve-Eglise
Arefeh Hedjazi

Graphisme et Mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mortéza Johari

Correction française
Béatrice Tréhard

Correction persane
Mohammad-Amin Youssefi

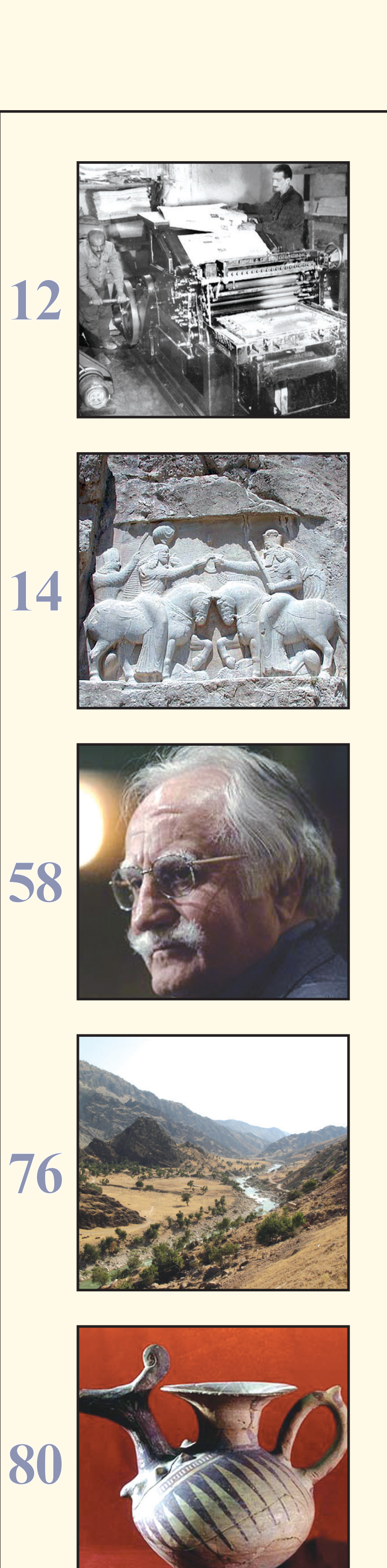
Adresse:
Etelaat,
Ave. Nafte Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran
Code Postal:1549951199
Tél: 29993615
Fax: 22223404
E-mail: rdt@larevuedeteheran.com

Imprimé par Iran-Tchap



Premier mensuel iranien en langue française
N°22 - Shahrivar 1386 / Septembre 2007
Deuxième année
Prix 500 Tomans

Sommaire



L'histoire de l'imprimerie en Iran

Arefeh HEDJAZI

Il serait peu réaliste de vouloir situer aux temps antiques la "première" d'une quelconque imprimerie. Même les Chinois et les Coréens qui se disputent l'invention de la première machine à imprimer, ne l'ont fait qu'au VIIème siècle après Jésus Christ.

En Iran, il faut rechercher les premières traces de ce que l'on pourrait considérer comme une imprimerie - ou plutôt une gravure assez ancienne - sous la dynastie achéménide. De cette époque nous sont parvenus des sceaux cylindriques particuliers, appartenant aux nobles satrapes, qui permettaient à ces derniers d'imprimer littéralement leurs titres et leur fonction à la fin des lettres administratives. Il y a d'autre part un élément beaucoup plus général qui nous prouve qu'une certaine forme d'imprimante archaïque devait exister. Il s'agit tout simplement de l'écriture cunéiforme qui servait justement à être gravée à grande échelle. On taillait les lettres en relief sur des tablettes de pierre puis on les imprimait sur des tablettes de glaise molle que l'on mettait ensuite à sécher. Cette méthode a été également utilisée sur les bas-reliefs et les fresques murales dont certaines n'ont pas été taillées dans la pierre, mais bien dans des falaises de terre meuble que l'on a ensuite durcies artificiellement.

Ce qui est connu sous le nom de l'imprimerie en Perse fit son apparition en Iran au début du XIème siècle lors du règne d'un des rois moghols nommé Gikhâtookhân, sous le nom de "tchao" qui provient, dit-on, du mot chinois "Kau". Ce n'était pas la technique moderne mais cela y ressemblait. A ce sujet, il existe une anecdote délicieuse qui explique l'origine d'une des vieilles expressions de la langue persane. Sous le règne de ce Mongol, le trésor public se vida et une crise économique de grande ampleur eut lieu. C'est à ce moment là qu'un homme qui se disait connaisseur des choses de la Chine proposa au grand vizir du roi, un certain Sadr Jahân Ranjânî, d'imprimer du papier monnaie comme il était coutume au pays du dragon. Cette proposition fut acceptée par le roi, qui manquait cruellement de fonds, et quelques temps plus tard, un édit du souverain interdi l'usage des monnaies d'or, d'argent et de métaux divers, et ordonna la mise en circulation du papier monnaie. C'est dans ce but qu'une machine à imprimer, fabriquée selon le modèle chinois et nommée "Tchâv Khâneh", fut mise en service et imprima le "tchâv mobârak", l'argent béni, que l'on mit de force sur le marché et que le peuple accepta de très mauvaise grâce, car cet argent ne redressa aucunement la situation économique désastreuse. Ainsi, après plusieurs décennies de révoltes incessantes dont la plus importante fut celle de Tabriz, le roi fut obligé de révoquer cet édit, mais il y avait déjà fort longtemps que le peuple en colère avait surnommé le ministre "Tchâvnan" le copieur,

qui voulait dire "le trompeur" dans l'argot populaire. Ce mot entra dès lors définitivement dans la langue persane et aujourd'hui, ces vieux mots se référant à l'imprimerie tels que le verbe "tchâpidan", qui signifie voler, ont un sens négatif.

L'on comprend donc pourquoi les Persans, qui avaient fait connaissance au XIème siècle avec la technique de l'imprimerie chinoise, ceci près de quatre siècles avant l'Occident, firent preuve d'un tel désintérêt à son égard.

Il fallut attendre le XVIIème siècle pour qu'un nouvel intérêt pour cette technique moderne ressurgisse en Iran, de la part d'un savant iranien en voyage d'étude chez les Ottomans. Ce dernier se rendit compte de l'importance de l'imprimerie, et par conséquent, il revint au pays avec une machine assez rudimentaire et loin des derniers cris en matière de l'art, pour imprimer en 1659 un premier Coran à Tabriz, qui ne fut malheureusement pas réédité. Les chercheurs ont donc longtemps considéré le Livre de Zabour de David, qui fut imprimé après ce Coran, comme le premier ouvrage imprimé de l'Iran. Le Livre de Zabour avait été imprimé par les Arméniens du quartier Jolfa d'Ispahan, artisans chrétiens qui avaient émigré dans cette capitale que le roi Shâh Abbâs le Grand voulait belle grâce à eux. Après cela, un nouveau livre persan fut imprimé en 1682 à Leyde et en Iran. La première imprimerie à être officiellement considérée comme telle fut mise en service à Ispahan par les missionnaires chrétiens de l'ordre des Carmes Deschaux, qui possédaient deux comptoirs, l'un en Syrie et l'autre à Ispahan. Cette imprimerie fut inaugurée à Ispahan dans la cour de leur église et très vite le peuple la nomma la "Basme Khâneh", surnom qui désignait l'imprimerie depuis l'ère moghole.



Image de Farâmarz-Nâmeh, *1944*

Trente cinq ans plus tard, les Arméniens d'Ispahan fondèrent une seconde imprimerie dont le premier ouvrage existe toujours. Il s'agit d'une version de l'Evangile en arménien.

L'ouverture de cette imprimerie ne fut pas suivie par d'autres dans les décennies qui suivirent, et même si il y eut divers projets, tous restèrent à l'état de plan jusqu'au règne de Fath 'Alî Shâh. A cette

Il a fallu attendre le début du XXème siècle et les profondes modifications qui commençaient à ébranler la société iranienne, entrant pesamment dans la modernité, pour que la presse trouve une place importante et joue un rôle unique dans la propagation des idées révolutionnaires qui conduisirent à la Révolution constitutionnelle de 1903.



Image du Livre de Mokhtâr, *unique livre imprimé sur bois entre les années 1848 et 1890, Téhéran, 1882*

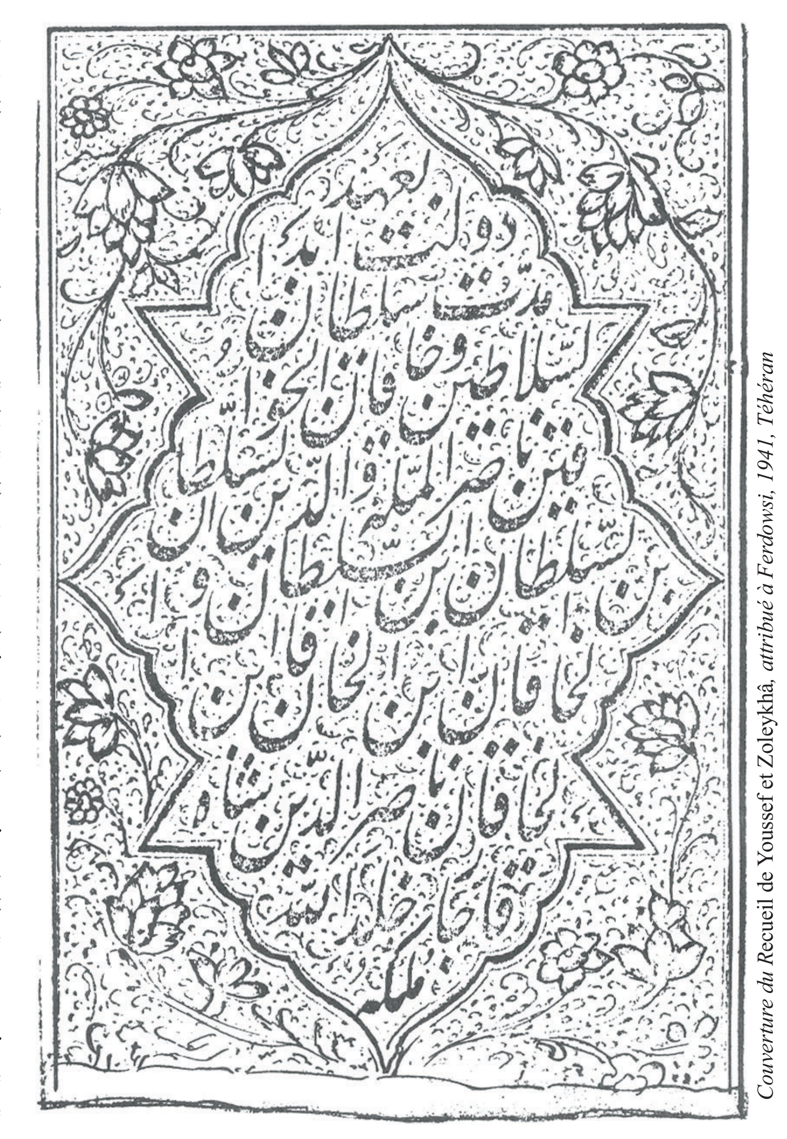
époque, le dauphin, Abbâs Mirzâ, homme éclairé - du moins plus moderne que les autres Qâdjârs-, soutint la mise en service d'une imprimerie à Tabriz et cette dernière, la première à lettres de plomb typographiques, fut inaugurée en 1817 sous la direction d'Aghâ Zeynol'abedîn Tabrîzî. Cette même année, la publication, en lettres arabes, dans cette maison, du Traité de Victoire d'Abolghâssem Ghâem Maghâm lança la généralisation de l'édition en Iran. Douze ans plus tard, Abbâs Mirzâ envoya Mirzâ Jaafar Tabrîzî à Moscou pour apprendre les techniques de la publication et acheter une imprimante sur pierre. Cette même année, le dauphin demanda également à Aghâ Zeynol'abedîn Tabrîzî de venir s'installer à Téhéran. Ainsi fut fait et ce dernier publia à Téhéran le célèbre Coran Mo'tamedî sous la direction de Mo'tamedoddoleh. Au même moment, le Traité de Hosseynieh était publié à Ispahan et le Coran à Shirâz. En effet, entre l'ouverture de la première maison d'édition à Tabriz et l'ouverture de la seconde à Téhéran, la plupart des grandes villes s'étaient également dotées de leurs propres imprimeries.

Il aurait lieu de parler ici d'un des pionniers de l'imprimerie en Iran, un homme dont le labeur en la matière fut considéré pendant longtemps comme une fantaisie pour des raisons politiques mais

également scientifiques puisque les chercheurs n'arrivaient pas à trouver les preuves du travail de cet homme. Il s'agit de Mirzâ Sâleh Shîrâzî, l'un des premiers journalistes "engagés" de l'Iran et sans doute le premier à avoir découvert le pouvoir de la presse.

A l'époque où la première maison d'édition iranienne ouvrait ses portes à Tabriz pour publier quelques mois plus tard le Traité de la Victoire et le Traité du Courage, Mirzâ Sâleh Shîrâzî poursuivait ses études dans l'Angleterre victorienne et moderne et faisait connaissance avec les principaux thèmes du modernisme. C'est en Angleterre qu'il se rendit compte de l'importance des médias dans la vie publique et qu'il décida de donner corps à son rêve de devenir journaliste. Il apprit donc les techniques de la presse et du journalisme et rentra en Iran avec l'intention d'y fonder sa propre maison d'éditions. C'est pourquoi, après avoir travaillé à Londres pour l'éditeur anglais Dunce, il revint en Iran en 1855 en rapportant les machines et l'équipement nécessaire pour fonder une publication.

Après son retour de Grande-Bretagne, Abbâs Mirzâ l'employa comme conseiller et traducteur et il est très probable que l'envoyé du dauphin à Moscou et le fondateur de la maison de presse téhéranaise, Mirzâ Jaafar aient été frères. Après cela, dix huit ans s'écoulèrent avant que Mirzâ Sâleh ne fonde sa célèbre maison d'édition et son journal, où il employa les grands esprits critiques de son époque et qui eut une si grande influence sur la Révolution constitutionnelle. Malgré son évidente opposition au gouvernement, l'étendue de ses connaissances et de ses capacités en faisait un administrateur modèle, dont les qâdjârs n'hésitèrent pas à se servir et il fut donc un conseiller écouté, surtout



Couverture du Recueil de Youssef et Zoleykhâ, *attribué à Ferdowsi, 1941, Téhéran*

en matière de politique étrangère. Mais sa grande passion était la presse, à laquelle il consacrait tout son temps libre. Il ne manqua jamais de visiter les imprimeries des pays étrangers où il était envoyé en mission. Il acheta ainsi deux machines en Angleterre et deux autres en Russie. L'existence de sa maison d'éditions fut longtemps remise en cause par les chercheurs jusqu'à ce qu'un superbe exemplaire ouvragé et orné de gravures du Golestân de Sa'adî, publié chez lui, soit découvert. Malgré cela, l'on dispose

de très peu d'informations concernant cette maison d'édition. L'on sait simplement que Mirzâ Sâleh la transféra à Tabriz où il édita l'unique livre imprimé du règne de Mohammad Shâh.

Pour en revenir à l'imprimerie elle-même, il faut ajouter que même si au départ, la typographie et les lettres de plomb étaient utilisées, il fut décidé que la technique changerait. Après cela, très vite, la gravure ou l'imprimerie sur pierre remplacèrent les lettres de plomb. Ce changement eut une influence non négligeable sur le peuple, qui, ayant pu espérer s'alphabétiser grâce à la presse généralisée, retomba pour quelques décennies dans l'analphabétisme.



Couverture du Recueil de Makhzan-ol-Asrâr *de Nezâmi, 1922, Téhéran*

A la fin du XIXe siècle, le roi Nassereddin qui se rendait en Europe, fit escale à Istanbul où il acheta une machine moderne dotée de lettres persanes, arabes et latines, pour le prix de 555 lires ottomanes. Il envoya cette machine en Iran où elle resta trois ans sans servir jusqu'à ce qu'un français, le baron Louis de Norman, obtienne le privilège d'un journal à Téhéran et s'en serve. En ce temps-là, malgré les efforts d'une minorité soucieuse du peuple, qui avait su voir dans la presse une arme puissante au service des droits de la nation et du progrès, peu considéraient l'imprimerie comme une invention importante. Pour la plupart des courtisans, elle restait une fantaisie royale.

Il a donc fallu attendre le début du XXème siècle et les profondes modifications qui commençaient à ébranler la société iranienne, entrant pesamment dans la modernité, pour que la presse trouve une place importante et joue un rôle unique dans la propagation des idées révolutionnaires qui conduisirent à la Révolution constitutionnelle de 1903.

Le mouvement intellectuel qui sut le premier reconnaître la place de la presse et son pouvoir sur l'opinion publique, dont elle doit être le porte parole éminent, ne conduisit pas uniquement à l'établissement d'une monarchie constitutionnelle en Iran après vingt cinq siècles d'absolutisme, mais eut également un impact remarquable dans les pays voisins de l'Iran, de la Russie à l'Inde, qui connurent également très tôt des bouleversements politiques profonds nés de la prise de conscience, grâce à la presse, d'une opinion publique qui se vit, pour la première fois, comme une entité capable d'agir sur sa destinée politique. ■

Les premiers journaux iraniens

Fâezeh MIRHOSSEINI

"Qu'il ne reste point inconnu aux habitants de notre empire que la volonté royale a décrété son souhait d'éduquer ses sujets, et comme l'éducation comprend notamment la connaissance des choses de ce monde, il a été décidé par Sa Majesté que sera désormais imprimé un papier d'informations comprenant les nouvelles de l'Orient et de l'Occident. Ce journal sera envoyé dans toutes les provinces de l'Empire. Les nouvelles de l'Orient comprendront celles de l'Arabie, de l'Anatolie, de l'Arménie, de la Transoxiane, de la Sibérie, du Tibet, de la Chine, de l'Indochine, du Japon, de l'Inde, du Bengale, de Kaboul et de Gandhara, et les nouvelles de l'Occident seront celles de l'Europe, de l'Afrique et de l'Amérique ainsi que des îles du monde. Ainsi augmenteront les connaissances des sujets. Ce journal sera mensuel… "

Extrait du décret de Nâssereddîn Shâh
annonçant le lancement du premier journal national, 1836

Ce décret datant de 1836 marque l'apparition d'un mensuel qui fut édité par Mîrzâ Sâleh Shîrâzî à partir du 1er mai 1837, quatrième année du règne du roi qâdjâr Mohammad Shâh. Premier journal officiel du pays, il marqua un tournant important et fut l'emblème de l'émergence du modernisme en Iran par la voie de l'alphabétisation. Désormais, le savoir n'était plus confiné à une élite en manque de repères, qui, s'ouvrant au monde, découvrait depuis peu l'ampleur des progrès matériels accomplis par l'Occident. Publié durant trois années, ce journal contenait effectivement les nouvelles du monde, mais comme il était gouvernemental, l'essentiel des informations concernait la personne du roi et ce qui se passait à la cour. Il ne s'agissait pas d'une publication haut de gamme. En fait, ce mensuel n'avait même pas de nom et on l'appelait simplement "La feuille des informations" (*kâghaz-e akhbâr*), traduction littérale du *newspaper* anglais. Les premiers numéros ne contenaient que des informations au sujet de la capitale mais, s'étoffant peu à peu, des dépêches concernant les provinces et l'étranger se rajoutèrent à l'ensemble.

Ce journal, réputé pour avoir été l'un des vecteurs de la modernisation de la société iranienne, fut fermé au bout de trois ans sans que l'on sache de réellement la raison exacte de cette interruption.

Les journaux itinérants de l'époque nasséride

Durant les cinquante ans de son règne, le roi Nâssereddîn Shâh vivait officiellement à Téhéran mais effectuait en réalité d'incessants déplacements en province ou en Europe, qu'il affectionnait particulièrement. Comme il tenait autant à ses journaux qu'à ses voyages et que les voies de communication

Malgré leur nombre imposant, ce ne sont pas les journaux royaux itinérants qui marquèrent l'histoire de la Perse mais davantage des publications telles que le Vaghâye Ettefâghieh (Journal des Evénements)*, le plus célèbre et le plus durable journal de cette époque.*

n'étaient pas en bon état, une équipe de journalistes et d'imprimeurs, une équipe complète d'édition disposant de tous le matériel et outils nécessaires, accompagnait la cour en déplacement et publiait les nouvelles là où était le roi. Parmi les publications erratiques de la cour en déplacement du roi, on peut notamment citer *Le Camp Royal* (ordou-ye homâyounî) qui fut édité lors du voyage du roi au Khorâssân durant un an. Ce journal fut publié en quatre numéros contenant de dix à vingt-deux pages. Le premier numéro de cette publication parut en 1830 à Semn?n. Le but de ce journal était justement d'être le rapport des activités royales lors du déplacement.

Le second journal itinérant de l'ère nasséride fut le *Miroir du Voyage* (mir'âtol-safar) qui devint à partir du troisième numéro le *Miroir du Voyage et Foyer des Présences* (mir'âtol-safar va mishatol-ahzâr). Le premier numéro de ce journal fut publié en 1834 à Téhéran et le treizième et dernier numéro fut également publié à Téhéran. Les onze autres exemplaires furent édités au fil des voyages du roi dans le Mazandéran, au cours de ce voyage parsemé de nombreuses haltes et ayant duré près d'un an. Le directeur de cette publication, "Directeur en chef de toutes les imprimeries du pays" selon la volonté royale, était Mohammad Hassan, nommé d'abord Sanî'oddoleh, puis E'temâdossaltâneh. En tant que membre de la petite noblesse qâdjâre, il était proche de la cour. Homme politique célèbre de son époque, il ne fit pourtant rien pour son pays. Il demeura cependant populaire pour sa plume qui rédigea près de vingt volumes de mémoires où il raconte de manière savoureuse la vie des grands de la cour de Nâssereddîn Shâh.

Le Camp royal et *le Miroir* fusionnèrent en 1882 pour devenir *Camp Royal*, une publication irrégulière dont le premier numéro parut le 17 juin 1883 sous la direction d'E'temâdossaltâneh, et le dernier de ses onze numéros en octobre de la même année.

Malgré leur nombre imposant, ce ne sont pas les journaux royaux itinérants qui marquèrent l'histoire de la Perse mais davantage des publications telles que le *Vaghâye Ettefâghieh* (*Journal des Evénements*), le plus célèbre et le plus durable journal de cette époque.

Quatorze ans après le *Papier des informations* et grâce à l'aide de Mîrzâ Tâghî Khân Amîr Kabîr, le grand chancelier, une nouvelle gazette, le Journal des Evénements, fut lancée lors de la troisième année du règne de Nâssereddîn Shâh. Le premier numéro de ce journal parut le 7 février 1851 sans avoir le titre qu'il eut plus tard. Il se nommait alors *Petite gazette des Informations de la Perse* et portait en première page l'emblème royal et national persan du lion et du soleil (*shîr-o khorshîd*).

Les buts de cette publication, annoncés en première page du premier numéro, étaient à peu de choses près les mêmes que ceux du *Papier des Informations*, toutefois, les premiers murmures de colère et de désapprobation s'élevant peu à peu contre l'absolutisme royal, les rédacteurs précisaient qu'ils souhaitaient informer le peuple et rectifier les erreurs et les malentendus concernant le roi et son gouvernement.

Ce journal avait une forme beaucoup plus élaborée que le *Papier des Informations*. Il était imprimé en grand format, en deux colonnes, sur le meilleur papier de l'époque, avec une belle police *nasta'ligh*. L'emblème du lion et soleil était gravé sous un arc en haut de la première page, et les informations

générales du journal entourait cet emblème ainsi que les numéros, les prix, les conditions d'abonnement, les points de vente, etc.

Les premières pages traitaient des affaires internes; d'abord celles de la capitale, puis celles des provinces, puis enfin les nouvelles diverses, qui comprenaient parfois des traductions d'articles parus en Europe, les nouvelles de la cour, les décisions gouvernementales, les affaires militaires et les décrets étatiques.

Il faut considérer ce journal comme le premier en Iran à insérer des faits divers dans ses nouvelles. Ces derniers traitaient de toutes sortes d'événements, des incendies du marché aux "miracles", en passant par les moissons et les grandes bagarres des clans téhéranais.

Dans la partie concernant l'étranger, les informations concernant chaque pays étaient rassemblées sous une colonne portant en haut, en caractères gras, le nom du pays en question. Les seize premiers numéros de ce journal parurent les vendredis, puis les jeudis, en quatre page, ou parfois six ou huit pages, et, plus rarement, en douze pages.

Le style était très simple, loin des fioritures du style littéraire précieux en vogue à l'époque. Son fondateur, Amîr Kabîr, l'homme qui contribua à la diffusion des idéaux de la modernité en Iran, voulait que tout le monde puisse le lire.

Son envoi dans les différentes villes suivait la même ligne de conduite. L'on voulait qu'il fût disponible partout dans le pays le plus vite possible. Amir Kabîr le chancelier avait décrété que les numéros fussent remis à la Poste dès leur parution pour être envoyé aux provinces. A Téhéran, le journal était disponible par abonnement.

Cette gazette fut également la première à publier des petites annonces. La plus ancienne annonce de l'Iran parut en 1850 dans ce journal. C'était une publicité vantant les mérites de certains produits occidentaux en vente près de l'ambassade d'Angleterre.

Le Journal des Evénements parut en 471 numéros dont 40 du vivant du chancelier Amîr Kabîr; le 41ème numéro contenant l'ordre royal qui démit ce grand homme politique iranien de ses fonctions. Ce journal parut jusqu'en 1860 puis changea de nom. ■



یا اسدالله الغالب

روزنامچه اخبار دارالخلافه طهران

اخبار خود دارالخلافه

Première page du premier numéro du Journal des Evénements

Ettela'at, le plus ancien quotidien iranien

Azâdeh SADEGHI

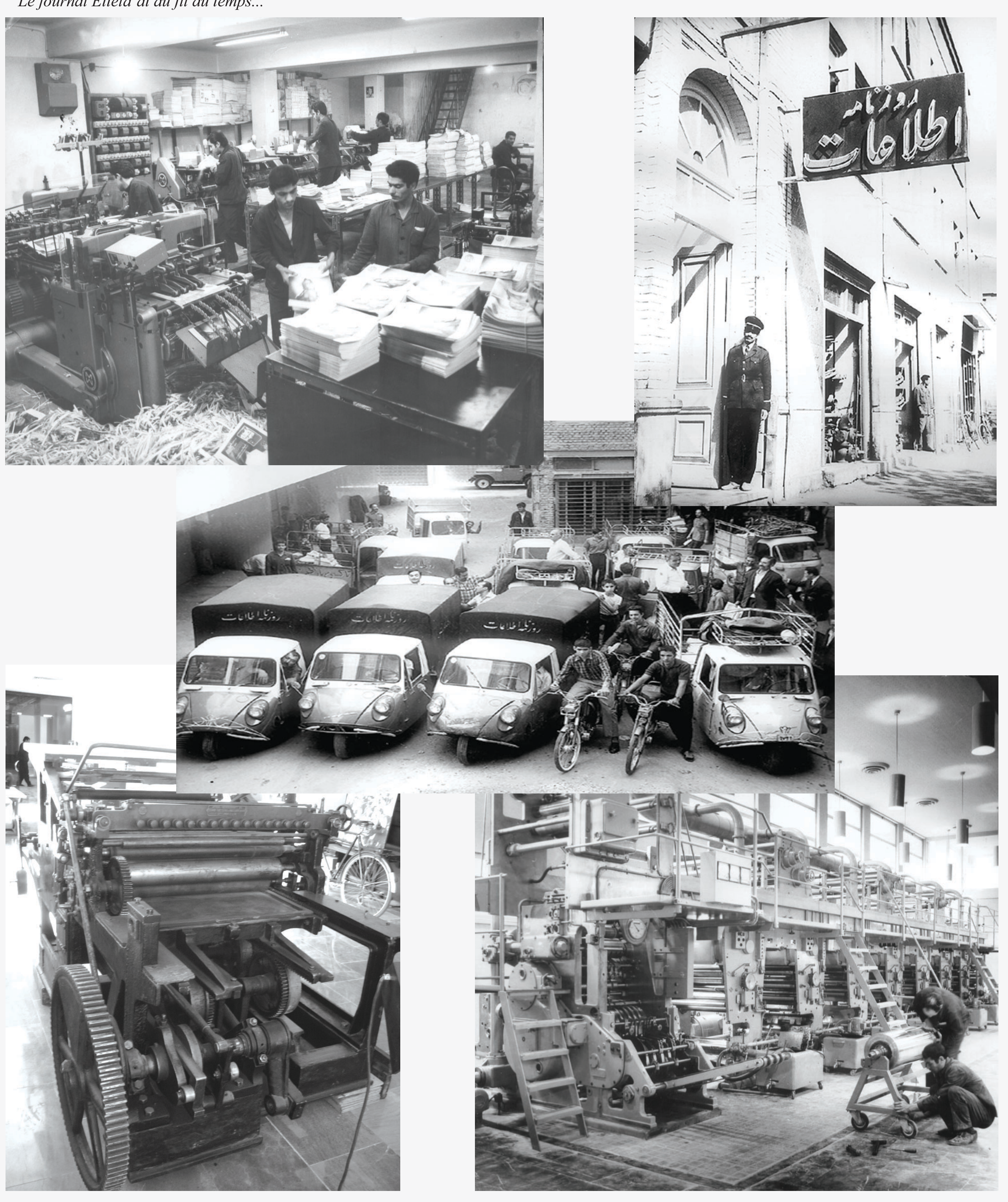
C'est dans un petit appartement situé au sein de l'avenue Ala'oddoleh (l'avenue Ferdowsi actuelle) qu'un bureau appelé "Ettela'at" (informations) fut ouvert pour la première fois en 1923 par 'Abbâs Massoudî. Son but initial était essentiellement de recueillir des nouvelles politiques et des faits divers. Trois ans après l'ouverture de ce bureau d'édition, son fondateur obtint un permis du ministère de l'Education l'autorisant à fonder un journal. A la suite de cela, le premier numéro du quotidien Ettela'at parut en 1926. Au départ, le journal ne comportait que deux pages pour un tirage de 500 exemplaires.

Après la fondation du quotidien, l'équipe fondatrice a peu à peu étendu le domaine de ses publications pour d'abord lancer le *Journal de Téhéran*, premier quotidien iranien en langue française, en 1934 ; *Ettela'at-e haftegî* (l'hebdomadaire d'Ettela'at) en 1941 ; *Tehran Journal* en langue anglaise en 1954, *Ettela'at-e bânovân* destiné aux femmes en 1956, *Al-akhâ'* en langue arabe en 1960, ou encore *Djavânân-e emrouz* destiné aux jeunes en 1966. Il publie également *Ettela'at beynolmelali* (Ettela'at international), qui demeure jusqu'à ce jour le seul quotidien international en langue persane. Composée à l'origine de seulement quatre personnes, l'équipe rédactionnelle s'agrandit peu à peu pour employer actuellement plusieurs centaines de personnes, faisant aujourd'hui d'Ettela'at l'un des plus importants groupes de presse du Moyen Orient. *Ettela'at international* dispose également de bureaux à Londres et à New York et est imprimé à l'étranger pour être directement diffusé dans les pays voisins tels que le Canada ou encore l'ensemble des pays européens.

A la suite de la Révolution islamique, la propriété du journal fut transférée à la Fondation des Deshérités (*Bonyad-e Mosta'zafân*). Durant les premières années de la Révolution, seules certaines de ses publications ont continué à être éditées avec un faible tirage. Malgré les multiples problèmes administratifs et financiers auxquels le groupe a dû faire face à l'époque, Ettela'at a réussit à survivre tout en entamant un grand processus de rénovation et de modernisation tant de sa ligne éditoriale - réorientée dans le sens des idéaux de la Révolution islamique - que de son équipement matériel et technique. Durant la guerre Iran-Iraq, la ligne du journal fut fermement orientée vers la défense de la patrie et la promotion de la "défense sacrée" (*defâ'-e moghaddas*).

Au début des années 1980, le groupe de presse poursuivit son processus de rénovation en renouvelant l'ensemble de ses appareils de typographie et d'impression. Il s'est parallèlement installé dans de nouveaux locaux situés depuis lors près de l'avenue Mirdâmâd et qui s'étendent sur une surface de près de 17 000 m². Outre les bureaux, l'ensemble abrite également une imprimerie, un lieu de stockage et de distribution de l'ensemble des publications et une importante bibliothèque. On peut également y visiter un petit musée regroupant les appareils d'impression utilisés au cours des décennies passées et qui soulignent l'ampleur et la rapidité des progrès accomplis dans ce domaine. ■

Le journal Ettela'at au fil du temps...



L'architecture à l'époque des Achéménides

Massoumeh AMIRI

Le dernier roi mède, Astyage, était le fils de Cyaxare, un roi élevé dans le luxe et l'opulence. Selon un texte de l'historien grec Hérodote, Astyage fit un rêve étrange interprété par les savants de l'époque comme étant un signe que son trône allait être menacé par un petit-fils qui allait naître de la lignée de sa fille. Le roi chercha alors à éliminer Cyrus II né de sa fille Mandane. Il n'y réussit pas et en 550 av. J.-C., Cyrus II détrôna Astyage.

Ce dernier faisait partie de la dynastie des Achéménides de la famille des Pasargades, une tribu nomade de la région de Masjed Soleimân. Après sa victoire sur les Mèdes, il réussit à conquérir les villes de Babylone et de Lydie, entre 539 et 536 av. J.-C., ainsi que de nombreuses régions de la Grèce orientale.

Comme le montrent les célèbres inscriptions de la ville de Babylone sur le respect des libertés individuelles et religieuses, son gouvernement et son empire étaient fondés sur la tolérance et la morale.

Alors que Cyrus II se préparait à attaquer l'Egypte, il entendit des rumeurs concernant des incidents survenus à l'extrême orient de son empire. Il confia à son fils, Cambyse II, les préparations de la guerre et partit pour l'Est mais fut tué lors des combats contre les Masajats, un peuple inconnu des régions côtières de la mer Caspienne, en 528 av. J.-C.

Il fut enterré à Pasargades. Son fils ne régna que durant une période très courte mais réussit à réaliser le rêve de son père en conquérant l'Egypte. Il laissa ensuite le pouvoir à son fils Darius, qui régna entre 521 et 482 av. J.-C., et sous le règne duquel l'empire s'étendit davantage et la culture iranienne vécu un âge d'or. Le gouvernement, le système juridique, les impôts, l'armée, la création de routes entre la capitale et les autres villes de l'empire telles que Hamadan, Suse, Babylone...comptent parmi les nombreuses réalisations de l'empire achéménide.

Les influences artistiques des peuples conquis sur l'art des Achéménides

L'or arrivait de toutes les régions du royaume et les rois iraniens abandonnèrent peu à peu la stricte discipline militaire pour se consacrer à une vie de palais.

Des palais somptueux furent construits par les rois achéménides de Babylone et d'Assyrie. Leur faste était notamment destiné à impressionner ceux qui venaient des quatre coins de l'empire pour offrir leurs présents à l'empereur ou lui faire serment d'allégeance.

Bien qu'ils les avaient remplacés au niveau politique, les Achéménides demeuraient les héritiers des Mèdes sur le plan culturel et artistique. Les nombreux vestiges retrouvés font également état d'un certain renouveau des arts. En outre, les rois achéménides n'ignoraient pas la valeur des très anciennes civilisations orientales; par conséquent, ils respectèrent en partie leur indépendance, parfois au détriment de la cohésion de l'empire.

L'art achéménide fut influencé par les traditions artistiques de peuples divers. Parmi les anciennes civilisations, notons celles de Urartu et d'Elamite


Bas-relief de Darius le Grand à Bisotoun

qui ont joué un grand rôle dans l'art achéménide, ainsi que les civilisations de Babylone et d'Assyrie.

L'historien américain Will Durant estime que les Perses s'étaient consacrés uniquement à l'extension de leur empire et n'avaient pas eu le temps de s'intéresser à l'art, comme ce fut le cas pour les Romains. Dans le domaine artistique, ils s'intéressaient davantage à ce qui se passait en dehors de leur territoire tout en confiant parfois à des artistes étrangers qui demeuraient dans leur pays la réalisation d'œuvres d'art et de divers travaux artistiques.

Les recherches archéologiques ont permis ainsi de confirmer que cet art achéménide est un mélange de nombreuses traditions artistiques étrangères. Ainsi, l'influence de l'architecture d'Urartu est perceptible dans le temple Zoroastre de Naghsh-e Rostam et dans la "prison de Salomon" de Pasargades, qui fut construite sur le modèle des tours d'adoration d'Urartu.

Cela est aussi le cas du palais de Persépolis, avec ses préaux donnant sur les cours, soutenus par des colonnes de bois. Les sépultures dans la montagne en sont aussi un autre exemple.

Seul le palais de Suse, du fait de la chaleur de la région, fut construit sur le modèle d'Elam avec une cour entourée de pièces. Une partie de l'art achéménide semble donc avoir été influencé par l'art des Mèdes et des habitants d'Asie occidentale, sans en être pour autant une simple copie.

Certains pensent que l'art achéménide a connu une période de déclin après Persépolis, alors que les constructions qui datent d'après Darius, entre 518 et 424 av. J.-C., jusqu'à l'époque d'Ardashir Ier, continuaient d'être construites selon les directives mises en place par Darius. Cependant, les artistes n'ont jamais vraiment donné un relief suffisant à leurs représentations et n'ont pas réussi à se défaire d'un modèle visant à faire prévaloir une taille unique pour tous les personnages et la représentation de profils solennels et froids à répétition. Les artistes n'ont tenté de donner davantage d'esprit à leurs œuvres qu'à l'époque d'Ardashir Ier, à Suse et à Persépolis.

Ainsi, les rois achéménides ne se contentèrent pas d'une seule capitale: Cyrus II s'était établi à Suse avant de faire construire Pasargades, pour choisir ensuite Babylone et Ekbatan comme nouvelles capitales. Les principaux vestiges de l'art achéménide se trouvent à Suse et à Pars.

Le palais de Suse

Après avoir vécu quelques temps à Babylone, Darius Ier choisit Suse comme nouvelle capitale, en 521 av. J.-C. Il y donna l'ordre de construire une

Les recherches archéologiques ont permis ainsi de confirmer que cet art achéménide est un mélange de nombreuses traditions artistiques étrangères.

Les rois achéménides ne se contentèrent pas d'une seule capitale: Cyrus II s'était établi à Suse avant de faire construire Pasargades, pour choisir ensuite Babylone et Ekbatan comme nouvelles capitales.

Les pierres furent amenées de la montagne, les Assyriens les emmenèrent à Babylone et les grecs à Suse. Ceux qui travaillaient sur l'ivoire étaient Babyloniens ou Grecs et ceux qui décoraient les murs étaient Mèdes ou Egyptiens.

D'après ces inscriptions et les écrits des historiens grecs et romains Diddurus et Polini, "*l'architecture achéménide est une fusion de l'art assyrien et babylonien, de celui de la région du Tigre et de l'Euphrate et de l'architecture des temples égyptiens.*"

Les Achéménides suivirent la même méthode que leurs prédécesseurs, les Urartus, qui avaient aussi puisé leur inspiration dans l'art des civilisations asiatiques, des Sumériens, des Akkadiens, des Hourrites et des Hittites, sans réussir pour autant à égaler les Achéménides au niveau artistique.



Les épigraphes de Bisotoun

Les Achéménides suivirent la même méthode que leurs prédécesseurs, les Urartus, qui avaient aussi puisé leur inspiration dans l'art des civilisations asiatiques, des Sumériens, des Akkadiens, des Hourrites et des Hittites, sans réussir pour autant à égaler les Achéménides au niveau artistique.

forteresse sur le lieu des temples et des palais de Suse qui avaient été détruits lors de l'invasion d'Asurbanipal. En outre, Apadana fut construit sur une colline voisine.

Des routes furent construites à l'Est et le tout fut entouré d'un mur de pierres et de hautes tours.

Les douves qui entouraient l'ensemble le rendaient imprenable. En outre, une inscription du palais de Darius signale les intentions de ce dernier: "*J'ai construit ce palais avec des matériaux qui ne sont pas venus de loin. Nous avons creusé la terre jusqu'à la pierre dure pour les fondations, puis des murs de pierre et de boue ont été bâtis d'une hauteur de 40 mètres et le palais a été construit selon les techniques des gens de Babylone*".

Les épigraphes de Bisotoun

La montagne de Bisotoun se trouve entre Kermânshâh et Hamadan. Cette montagne était appelée Bâghstân à l'époque des Achéménides, c'est à dire "la place des dieux". A environ soixante mètres de hauteur, elle comporte une épigraphe commémorant l'époque de Darius Ier. Elle constituait également une des étapes de la Route de la soie.

En outre, cette région avait depuis très longtemps une importance religieuse car c'est l'endroit où Darius et ses compagnons réussirent à déjouer le complot de Guéomât.

Cette inscription raconte comment Darius a réussi à vaincre les comploteurs:

"*Crois ce que j'ai fait et diffuse la nouvelle si tu en entends parler. Qu'Ahourâ Mazdâ soit ton ami, qu'il rendre prospère ta famille et te rende la vie longue ! Si tu caches cet événement aux gens, qu'Ahourâ Mazdâ soit ton*

ennemi et qu'il te prive de tout soutien!"

Cette inscription sur fond rectangulaire fait 5,5 de long sur 3 mètres de large. Darius y figure en habits perses, l'arc dans la main gauche en signe de pouvoir et un bandeau autour du bras, regardant devant lui. La main droite est élevée au niveau de la face, le pied gauche posé sur la poitrine de son ennemi, Guéomât, qui est vêtu du même habit et lève les deux bras en signe de soumission. A droite de la scène, les comploteurs, les mains liées derrière le dos et attachés au cou par une longue corde, s'avancent vers le roi dont la taille est supérieure, au-dessus d'une inscription en trois langues, perse ancien, Elamite et babylonien, qui raconte la scène.

Les territoires perses

Ces terres, qui étaient le lieu de naissance des empereurs achéménides, sont aussi le berceau des plus anciennes civilisations de l'Iran.

Des vestiges de plus de 4000 ans av. J.-C. en témoignent. Cette région, à l'exception de sa partie nord, était auparavant peuplée par les Elamites et des inscriptions en perse montrent l'existence d'une grande civilisation dans les régions montagneuses. Pasargades, Persépolis, les nombreux tombeaux, les vestiges de Takht-e Rostam et d'Estakhgh, témoignent de l'intense activité architecturale de cette époque.

Pasargades

Sur la route actuelle d'Ispahan à Shiraz, 10 km après Ghâder-Abâd, se trouve la vallée de Morghab. A l'époque des Achéménides, cette région s'appelait Pasargades et était la capitale politique de Cyrus. Selon les documents historiques, ce site avait été construit sur le lieu de la défaite du dernier roi des Mèdes. Certains historiens pensent que ce nom vient de l'expression "Parse-gad" qui signifie "le campement des Perses", et qui devait être à l'époque entouré de murailles et abriter des vergers, des palais et des temples. Cyrus y fut enterré après sa mort sous un édifice dont les vestiges sont encore visibles de nos jours.

Il y avait également une voûte très élevée, entourée de vergers, un ensemble de palais dont celui de Cyrus, des bâtiments réservés aux cérémonies impériales, "la prison de Salomon", le site sacré avec deux temples du feu et le tombeau de Cyrus, au toit en pente, construit en pierres blanches en hauteur, et que l'on appelle dans la région, "le tombeau de la mère de Salomon".

Il s'agit d'une pièce de trois mètres sur deux, construite sur six étages, à une hauteur de 11 mètres. On y trouve deux tombeaux, celui de Cyrus II et celui de son épouse, Kasandan, mère de Cambyse. Les pierres tombales s'élèvent à 87 cm du sol et sont proches l'une de l'autre. Elles ont été visiblement ouvertes et vidées de leurs trésors ainsi que des ossements dans les années qui suivirent.

Certains historiens estiment que les six étages taillés dans la montagne seraient une réminiscence du culte des étoiles.

Parmi les autres bâtiments, des vestiges de briques et de murs de pierres blanches appartenant au Takht-e Soleimân se trouvent dans la montagne, au nord de cette vallée alluvionnaire.

Les inscriptions sur les poteries de cette époque semblent indiquer que cet endroit était fréquenté avant les Achéménides. A 1,5 km du palais de Cyrus se trouvent deux pierres élevées qui sont les vestiges de sépultures ou

d'autels de Pasargades. A l'époque des Achéménides, les cérémonies religieuses se déroulaient en plein air et devant les autels du feu sacré.

Ces terres, qui étaient le lieu de naissance des empereurs achéménides, sont aussi le berceau des plus anciennes civilisations de l'Iran. Des vestiges de plus de 4000 ans av. J.-C. en témoignent. Cette région, à l'exception de sa partie nord, était auparavant peuplée par les Elamites.

Sur la route actuelle d'Ispahan à Shiraz, 10 km après Ghâder-Abâd, se trouve la vallée de Morghab. A l'époque des Achéménides, cette région s'appelait Pasargades et était la capitale politique de Cyrus.

L'art de Pasargades est une combinaison de piliers et de fresques animalières représentant des taureaux dans le style assyrien, des statues hittites, babyloniennes et élamites… qui elles-mêmes témoignent de la finesse artistique de la civilisation achéménide à cette époque.

Ce site a été, en 1930, placé à la dix-neuvième place du patrimoine iranien.

L'art de Pasargades est une combinaison de piliers et de fresques animalières représentant des taureaux dans le style assyrien, des statues hittites, babyloniennes et élamites… qui elles-mêmes témoignent de la finesse artistique de la civilisation achéménide à cette époque.

Les artistes de Pasargades ont réussi à réaliser une fusion harmonieuse entre différents styles artistiques et ont créé ainsi une nouvelle architecture connue sous le nom d'architecture achéménide. Pasargades conserva bien après Takht-e Djâmshid, (Persépolis) son rôle dans les cérémonies officielles de l'empire.

Takht-e Djâmshid

Avant la fin de la construction du palais de Suse, Cyrus Ier décida de faire construire un autre site impérial en Perse. Pasargades ne servit plus qu'aux cérémonies de couronnement des empereurs achéménides.



Les Mèdes à Pasargades

Darius commença la construction environ 515 ans av. J.-C. Takht-e Djâmshid devait servir aux festivités et servir de centre administratif. La construction exigea une coopération de toutes les régions de l'empire et montre le degré de soumission des lointaines parties de l'empire au roi des Perses.

Les travaux furent achevés à l'époque d'Ardashir Ier et du roi Xerxès. Le site a une superficie de 135 000 mètres carrés, avec des bâtiments d'une hauteur de 12 mètres. Des blocs de pierre ont servi à la construction des escaliers et des voûtes célèbres, comme celle de Xerxès, nommée aussi "la voûte des peuples".

Le palais d'Apadana, le palais aux trois entrées, le palais réservé à Darius et aux cérémonies officielles, le palais de Xerxès réservé aussi aux cérémonies officielles, le palais aux cent entrées, la salle du trône, le salon aux cent colonnes, le salon aux 99 colonnes, construit sur l'ordre de Darius pour servir de dépôt central au trésor impérial, les autres dépôts du trésor et la partie sud d'une estrade orientée vers la plaine, au milieu des résidences impériales, comptent parmi les différentes parties du site impérial de Persépolis.

Ce site comporte également quelques particularités, notamment les nombreuses épigraphes et reliefs qui représentent les armées impériales, les courtisans, les bourreaux, les représentants des peuples de l'empire, Ahourâ Mazdâ, des animaux et des scènes légendaires.

La violence et la souffrance des reliefs assyriens ne se retrouvent plus dans les représentations perses d'où émanent une impression de paix, de simplicité et de sérénité requise par la présence des rois.

L'influence des Hittites se fait sentir



Takht-e Djâmshid

L'influence des Hittites se fait sentir dans les reliefs, mais les sujets sont différents des sujets assyriens.

dans les reliefs, mais les sujets sont différents des sujets assyriens. Les reliefs iraniens insistent sur la majesté des personnages qui portent des vêtements simples, plissés et brodés. Les files de fonctionnaires apportant les impôts et des présents à l'empereur est un thème très repris sur ces reliefs. Pour certains chercheurs, les nombreux escaliers de Persépolis sont le symbole des espoirs et des ambitions de l'empereur ainsi que de sa volonté d'atteindre le ciel.

D'après Will Durant, les Perses avaient emprunté ce modèle d'escaliers aux tours des peuples antiques, en soulignant que "*ces escaliers sont tellement faciles à monter que dix cavaliers pouvaient les emprunter sans problème*".

Les colonnes en forme de lotus retourné sont une autre particularité de Persépolis. Elles symbolisent la vie et ressemblent fortement aux colonnes de Suse. Le pied de la colonne ressemble à un vase retourné ou à un cube. Elles sont décorées de lignes verticales. Le pied de certaines colonnes en forme de feuilles de palmiers s'inspire de l'architecture égyptienne, alors que le modèle en spirales tend davantage à s'inspirer des colonnes et du symbolisme grecs. Certains ont également rapproché ces formes en spirales à l'architecture Mède. Enfin, les têtes de taureaux en haut des colonnes seraient le symbole de la fécondité.

Bien que Darius ait précisé dans ses épigraphes que les tailleurs de pierre de Persépolis étaient Grecs et Lydies, l'historien Ghirshman estime que les colonnes de Persépolis ne sont pas d'origine grecque bien que ses tailleurs l'étaient, car le modèle des pieds des colonnes ne se retrouve pas dans l'architecture grecque.

De fait, la conception architecturale de Persépolis et de Suse est essentiellement iranienne.

Ce monument, qui avait été commencé par Darius pour célébrer la grandeur de son empire, fut poursuivi et achevé à l'époque d'Ardashir I et de Xerxès.

Le but de Darius n'était pas de construire une forteresse militaire mais

Les colonnes en forme de lotus retourné sont une autre particularité de Persépolis. Elles symbolisent la vie et ressemblent fortement aux colonnes de Suse.

un centre de réunion pour les représentants des peuples soumis à l'empire.

Ghirshman précise que s'il comprend certaines résidences militaires et des tours pour les soldats chargés de la garde, ce site impérial n'a aucune fonction militaire dans sa conception architecturale: "*Persépolis n'était qu'une démonstration artistique du pouvoir qui cherchait à montrer que les peuples étaient les membres d'une société grande et unique, et à faire renaître l'espoir d'un avenir meilleur tout en favorisant une prise de conscience nationale.*"

Le but de Darius n'était pas de construire une forteresse militaire mais un centre de réunion pour les représentants des peuples soumis à l'empire.

Naghsh-e Rostam

Situé à 6 km au Nord-Ouest de Persépolis, il comporte des vestiges élamites, achéménides et sassanides.

Cet endroit servait de lieu de sépulture aux grands rois de ces dynasties: on y trouve ainsi la tombe de Xerxès située au Sud-Ouest et qui est la plus élevée, celle de Darius Ier, ornée d'inscriptions cunéiformes comportant des louanges à Ahourâ Mazdâ et des prescriptions morales.

Dans cette épigraphe, Darius rappelle ses croyances, le nom des pays qui lui sont soumis. En outre, il donne des conseils et prie pour la réussite de son peuple et de son pays.

De nombreux reliefs ornent l'intérieur et l'extérieur du tombeau. Les tombes suivantes sont celles d'Ardashir Ier et de Darius II.

Le temple de Zoroastre est un autre bâtiment situé au pied de la colline et qui devait, selon de nombreux historiens, servir aussi de tombeau. Cependant, d'autres historiens pensent qu'il s'agissait d'un temple réservé au culte du feu. Les inscriptions datent de l'époque des rois sassanides Shâpour Ier, Vahram II, Narseh, Hormizd II et Shâpour II.

Les autres vestiges de l'époque achéménide

Des vestiges de temples du feu et de



Naghsh-e Rostam

constructions de l'époque achéménide ont été découverts par des archéologues à Hâji Abâd, Tang Balaghi, Tel Gholhe, Sivand, Seidan et Ghore Gharat.

Pour les fondations et pour la construction des ponts, les architectes achéménides se servaient plutôt des pierres qu'ils trouvaient sur place. Il n'y a aucune recherche architecturale visant à faire pénétrer la lumière dans les bâtiments; au contraire, malgré un ensoleillement très fort en Iran, les architectes de cette époque préféraient l'obscurité et certaines constructions de Takht-e Djamshid n'ont même pas de fenêtres.

Les inscriptions et les reliefs étaient taillés sur la pierre et sur des métaux.

La représentation des scènes de combat entre les rois et des animaux légendaires sur des pierres de valeur étaient un sujet de prédilection, ainsi que les scènes de chasse.

Les sculpteurs s'attachaient avant tout à représenter la personne du roi et les Grands de la cour. Les statues étaient assez petites et servaient à décorer les temples, mais de façon générale, les sculpteurs préféraient travailler sur les reliefs plutôt que sur des statues.

Les épigraphes étaient généralement écrites en trois langues: vieux persan, babylonien et élamite. Cette diversité de langues permet de comprendre la situation culturelle de l'empire achéménide qui s'étendait des régions occidentales au sud de l'Iran. Certaines épigraphes, très peu nombreuses, ont été découvertes dans d'autres langues comme l'épigraphe de Cyrus (écrit en trois langues babyloniennes) ou l'épigraphe de Darius sur le parcours du Nil (en égyptien).

Les historiens pensent que l'art achéménide n'a plus évolué après Ardashir. Seuls les travaux de décoration et de réfections ont continué à Suse, avec la construction des nouveaux palais par Ardashir III à Persépolis.

L'art achéménide s'éteignit moins d'un siècle après son apogée. L'architecture achéménide était dirigée par les empereurs et par une organisation impériale qui s'étendait à toutes les régions de l'empire. Les Achéménides n'étaient pas zoroastriens et ils enterraient leurs morts. A l'époque de Darius, des tombeaux ont été construits sur le flanc de la montagne près de Naghsh-e Rostam et de Persépolis, comme ce fut le cas pour le tombeau d'Ardashir II et III, ainsi que celui de Darius.

Les artistes de Persépolis choisissaient la décoration des palais en fonction de leur utilisation et se souciaient très peu des scènes de la vie quotidienne.

Les vestiges qui ont été découverts ont permis de comprendre que les Iraniens avaient remis au goût du jour la décoration des poteries, art qui avait disparu.

L'art achéménide s'intéressait donc essentiellement au progrès et au développement du pouvoir central qui fut, grâce à la liberté de religion qu'il défendait, à l'origine de grands progrès artistiques.

L'utilisation de pierres de même taille, la qualité des matériaux et des peintures, les fondations sur socle de pierre, les nombreuses colonnes espacées, les plafonds en poutres de bois, les escaliers tournants, la taille très précise des épigraphes et leur décoration, les décorations intérieures et extérieures et les mosaïques, les carrelages, les jardins et les bassins, les couloirs secrets qui reliaient les différentes parties des palais, les abris pour préserver du soleil sont des caractéristiques de l'art achéménide, un art équilibré, puissant et solide. ■

Traduit par
Maryam DEVOLDER

Les épigraphes étaient généralement écrites en trois langues: vieux persan, babylonien et élamite. Cette diversité de langues permet de comprendre la situation culturelle de l'empire achéménide qui s'étendait des régions occidentales au sud de l'Iran.

L'art achéménide s'intéressait essentiellement au progrès et au développement du pouvoir central qui fut, grâce à la liberté de religion qu'il défendait, à l'origine de grands progrès artistiques.

Behzâd
ou
la figuration du sens spirituel (II)

Dr. Seyyed Rezâ FEYZ



Le combat des chameaux, *Moraqqa'-e Golshan, Behzâd, XVIe siècle*

3. Les éléments et les allégories constitutifs des cadres:

A. L'espace sombre et invisible de la marge

Comme nous l'avons souligné, les éléments du cadre entourant l'espace principal du dessin, au premier regard, ne sont pas tout à fait perceptibles. Des arbres, des animaux et des ramures denses remplissent tout cet espace. Dans cet espace de forêt vague, on ne peut même pas distinguer facilement les cornes des gazelles des branches des arbres. De même, quelques animaux sauvages, dont un léopard, une gazelle et un cerf, se distinguent vaguement. A gauche, la présence du Sîmorgh[1] renforce chez le spectateur l'idée de l'existence d'une ambiance équivoque proche d'un monde merveilleux. Dans cet espace, seulement quelques oiseaux représentés par des couleurs plus vives sont clairement visibles. Le nombre de ces oiseaux (presque trente) ne ressort pas du hasard et il rappelle certainement les "trente oiseaux d'Attar"[2] qui cherchent le "Sîmorgh" invisible[3]. Dans cet espace, les trente oiseaux sont clairement visibles bien que le Sîmorgh soit vaguement perceptible.

Bien que Behzâd, en dessinant ces oiseaux avec de belles couleurs dans cet espace de la miniature, ait créé un équilibre harmonieux entre la laideur et la beauté, l'obscurité et la clarté, en réalité il donne une représentation intelligible d'un monde perceptible où la vie se limite à la vie végétale et animale et où sont partout présent l'ambiguïté, la guerre et la fuite. Cependant, au milieu de ce cadre, l'espace clair du dessin attire soudainement l'attention du spectateur et l'amène vers un horizon vaste de beaux éléments vivants. En effet, ce passage du regard représente une sorte de passage du monde perceptible au monde des réalités invisibles.

B. L'espace semi-visible

Après l'espace vaste et ambigu entourant le dessin, nous arrivons à l'espace situé à l'intérieur du cadre du dessin. Dans cet espace, tout apparaît clairement et visiblement. Cependant, tout à côté du cadre, dans trois directions (sauf en haut), on distingue des espaces clairs-obscurs ou les éléments visibles sont plus sombres. Cet espace que l'on peut nommer l'espace de purgatoire ou de "l'entre-deux" (*barzakhî*) est l'image de l'espace qui se trouve entre les deux espaces visible et invisible (autrement dit le monde des âmes et des corps) et qui les sépare.

En effet, le purgatoire ne constitue pas un espace indépendant et il se situe entre deux espaces. Dans cet espace qui n'est lui-même ni sombre ni clair, tout se trouve dans un clair-obscur, comme au moment de l'aube ou au crépuscule. Dans cet espace, les objets et les réalités ne changent pas mais leur figure et leur apparence nous semblent plus claires ou plus sombres. Cet espace nous rappelle le monde des Idées ou des rêves où les événements se manifestent (apparaissent) comme des ombres de la réalité ou comme des réalités cachées dans l'ombre. Cet espace se trouve au milieu du cadre, dans la partie intérieure du dessin et bien que l'on ne puisse pas le considérer comme un monde tout à fait spéculatif, on peut l'indiquer comme un monde extra-perceptible.[4]

C. L'espace clair et visible

L'espace clair de l'intérieur du cadre dont le fond est coloré d'une belle couleur turquoise et ocre orangé, constitue l'espace principal du dessin et tous les événements visibles (pour un regard familier) se

déroulent dans cet espace.

Avant d'aborder l'étude des éléments de cet espace, il faut mentionner que Behzâd a également divisé à son tour ce même espace en trois parties:

- La partie de la vie spirituelle
- La partie charnelle et la mort morale
- La partie intermédiaire

Tous les éléments présents dans la partie gauche du dessin, avec notamment le vieillard habillé en vert figuré tout en haut du dessin et l'arbre fort sur lequel se trouvent un nid et deux oiseaux, représentent dans cette partie une image de la vie morale et spirituelle.

En revanche, tous les éléments présents dans la partie droite du dessin, incluant l'arbre sec et déformé ainsi que la tête du renard, présente cette partie comme une image de la mort spirituelle.

Au milieu, près de l'arbre déformé et du renard, trois arbres assez touffus et colorés du même rouge que la selle du chameau donnent une image de l'abondance et la fraîcheur sans fruit ni résultat[5]. En effet, la partie du milieu et celle de droite constituent ensemble un espace commun qui est séparé par une montagne du côté gauche.

Dans la culture et la tradition islamiques, on a toujours représenté la bonté et le salut à droite alors que la perversité et la mauvaise fin sont présentés à gauche (par exemple, selon la pensée islamique, on donne le registre des actions des vertueux à leur main droite tandis que les gens corrompus le reçoivent dans leur main gauche). Par conséquent, nous pouvons nous demander pourquoi Behzâd a figuré le symbole du bien à gauche et le symbole du mal à droite.

Tout d'abord Behzâd a consciemment renversé cet ordre pour faire de sa peinture une sorte de miroir pour le spectateur. Ainsi, l'observateur doit en réalité supposer sa gauche comme étant le côté droit de la miniature et sa droite comme le côté gauche de celle-ci; comme s'il regardait une image dans un miroir.

Les éléments et les allégories de l'espace principal du dessin

Les deux chameaux clair et sombre dont les têtes coïncident l'une avec l'autre et qui sont apparemment invités, par les deux chameliers, à se coucher constituent l'élément principal de cette partie. Sur le dos de chacun des chameaux est également dessiné une pièce de tissu coloré aux marges ornées de motifs floraux. Le tissu du chameau clair est de couleur rouge brodé de noir et bleu, alors que le tissu du chameau sombre est de couleur bleu brodé de blanc et de rouge. La pièce du tissu de chaque chameau est attachée autour de son ventre par une courroie dorée.

Ces deux chameaux sont des symboles du jour et de la nuit dont la représentation s'est probablement inspirée des versets coraniques tel que le verset 29 de la sourate de Luqman: "*N'as-tu pas vu qu'Allah fait pénétrer la nuit dans le jour et qu'il fait pénétrer le jour dans la nuit*." Dans ces versets, l'image de la nuit et du jour qui se pénètrent et celle de la mort et de la vie sont des sources inépuisables de réflexion.

De même que le jour et la nuit, les chameaux sont les symboles de la continuité et du passage du temps. Le chameau est le signe du voyage et il traverse les déserts difficiles de la vie. Il est également le symbole de la patience et de la tolérance devant des difficultés. De même, le fait de coucher les chameaux indique la fin du voyage ou la fin d'une étape du voyage.


Les deux chameliers et les chameaux dans le tableau du Combat des chameaux *de Behzâd*

Ainsi, dans ce dessin, les chameaux sont les symboles du jour et de la nuit et de la souffrance permanente des hommes mortels. Enfin, le fait de coucher les chameaux dans l'espace automnale du dessin laisse pressentir la fin d'une vie.

Le fil et le fuseau du vieillard figurés en haut et à droite de la miniature renforce ce symbole des chameaux représentant le passage du temps.

Mais pourquoi Behzâd a-t-il orné le dos des chameaux de beaux tissus colorés? Outre les raisons purement esthétiques, Behzâd fait par ce biais également allusion aux ornements d'un monde qui sont souvent passagers. Embellir quelque chose de faux ornements est tout différent de la beauté naturelle. Orner et embellir les bêtes de somme semble futile, mais les ornements séducteurs de notre monde passager ne représentent-t-ils pas la même chose aux yeux d'un homme conscient? En décorant le dos des chameaux, Behzâd s'est probablement inspiré du verset 7 de la sourate "La Caverne": "*Nous avons placé ce qu'il y a sur la terre pour l'embellir, afin d'éprouver (les hommes et afin de savoir) qui d'entre eux sont les meilleurs dans leurs actions*".

- Les deux chameliers

Deux chameliers portant des vêtements de couleurs différentes et opposées, figurés l'un devant l'autre, sont également représentés. Le chamelier situé à gauche oblige le chameau à se coucher en tirant le fil attaché à son pied droit. Son visage (sa barbe, ses yeux regardant la terre, son arme mise dans le fourreau et son anneau à l'oreille - signe de servitude - suggère chez le spectateur les notions d'obéissance, de soumission et de paix. Au contraire, le chamelier de droite (moustachu et avec les yeux insolents) suggère la révolte, le doute et même la peur. Le havresac qu'il porte sur son dos indique son attachement aux biens terrestres. Il porte également une arme semblable à un poignard mais en regardant plus attentivement, on peut voir que cet objet est un fuseau pareil à celui du vieillard;

le peu de laine dessiné à côté du fuseau et caché sous le vêtement de ce chamelier renforce par ailleurs cette idée. En effet, l'existence de ce fuseau attaché à la ceinture (et non dans la main) représente une idée opposée à celle que suggère le fuseau du vieillard. En dessinant le fil et le fuseau tournant du vieillard, Behzâd suggère le passage du temps, alors qu'en attachant le fuseau et en cachant un peu de laine sous le vêtement de ce chamelier, il figure son désir vain d'arrêter le temps et même de le voler.

En observant plus attentivement ce chamelier et le bâton menaçant qu'il tient en l'air, le spectateur pourra se demander si ce chamelier veut également faire coucher le chameau clair ou au contraire, s'il ne veut pas plutôt empêcher le chameau sombre de se coucher. On peut également remarquer que ce chamelier menace le chameau sombre pour le faire lever car le chameau clair, tout en regardant docilement le chamelier de gauche et en imitant le chameau sombre, se montre prêt à se coucher.

Le vieillard aux cheveux blancs et habillé en vert dans le tableau du Combat des chameaux *de Behzâd*

De même, il faut rappeler que le chamelier de gauche est dessiné à l'ombre du vieillard et dans la partie idéale du dessin tandis que le chamelier de droite est figuré au dessous de l'arbre sec et de la tête du renard, et donc dans la partie plus négative du dessin.

En outre, avec ses chaussures et son chapeau noirs, le chamelier de gauche représente la nuit alors qu'avec ses chaussures et son chapeau colorés, celui de droite symbolise davantage le jour. Par conséquent, la couleur des chaussures et du chapeau de ces deux chameliers montre respectivement leur appartenance aux particularités de la nuit et du jour (c'est-à-dire le calme spirituel pour l'un et les préoccupations matérielles pour l'autre).

Le vieillard aux cheveux blancs et habillé en vert

A gauche et dans la partie la plus haute de la miniature, Behzâd a dessiné un vieillard habillé en vert qui a les cheveux tout blancs[6]. Celui-ci tourne un fuseau d'une main et tient un fil dont l'extrémité se trouve dans le ciel. En figurant ce vieillard à gauche (en réalité, à droite) dans la partie la plus haute de la miniature et à côté de l'arbre de vie, Behzâd souligne son importance et sa dignité de même qu'en mettant en relief les chameaux, il fait allusion à leur rôle central comme figuration du temps et de l'alternance du jour et de la nuit.



Les arbres dans le tableau du Combat des chameaux *de Behzâd*

Le vieillard est ici le symbole de la liberté et de la perfection, tandis que son fuseau est le symbole de la rotation de la terre et du temps. Son fil représente également la continuation du temps immémorial jusqu'à l'éternité. De même que les deux chameaux sont les symboles du jour, de la nuit et la fuite du temps, le fuseau et le fil du vieillard sont le symbole du prolongement du temps spirituel (*zamân-e malakoutî*) dans le temps matériel (*zamân-e nâssûtî*).

Contrairement aux autres miniatures de Behzâd où le vieillard se trouve toujours assis sous un arbre, ici notre vieillard habillé en vert, se tient debout à coté de l'arbre. Peut-être qu'en figurant le vieillard debout et en dessinant le fil et le fuseau entre ses mains, Behzâd a voulut ici faire allusion à son rôle d'intermédiaire entre le ciel et la terre et à sa dimension universelle (*keyhânî*).

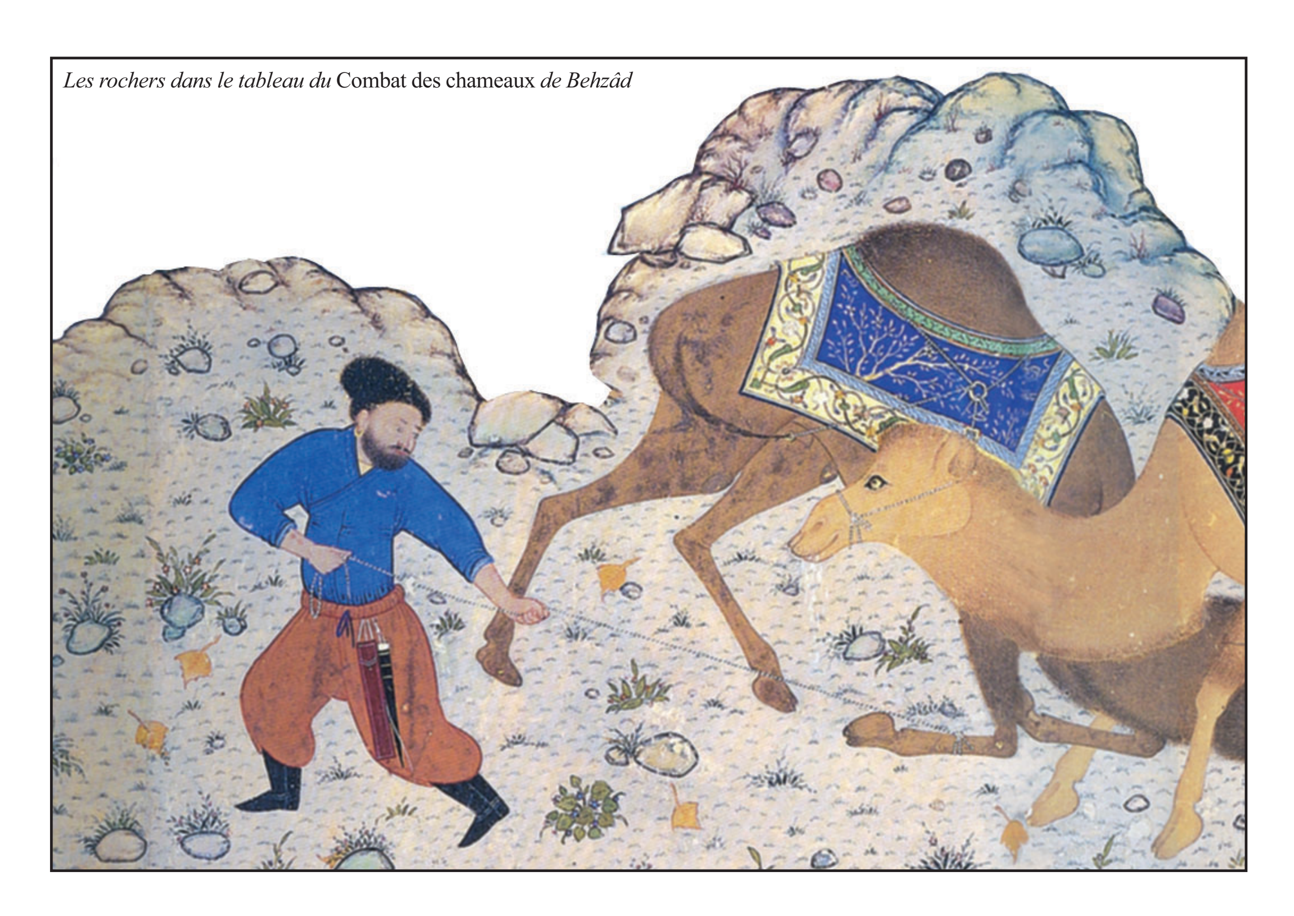
En effet, selon les mystiques, l'existence du monde, la rotation des cieux et l'alternance des jours ne peuvent se réaliser que grâce à une aide invisible. Dans ce sens, l'homme parfait est l'intermédiaire de cette aide invisible et constante. L'idée de l'existence d'un intermédiaire invisible est une idée connue en mystique musulmane, et ce dernier est souvent mentionné sous le nom de "l'homme parfait" *(ensân-e kâmel*). Parfois, les théologiens chiites et sunnites utilisent l'expression d'"homme parfait" pour parler des élus de Dieu (*owlîâ-e khodâ*).

En colorant le vêtement du vieillard en vert, Behzâd fait certainement allusion à la couleur de l'islam et au ciel (*khadhra*) ou au prophète Khezr, sa verdure et sa vie éternelle.[7]

Les arbres

A gauche du dessin figure un gros arbre droit situé entre les rochers et dont les branches ornées de feuilles sont dispersées dans le ciel. Deux oiseaux blanc et noir sont également posés sur ses branches. Les couleurs des feuilles et la chute de ces dernières annoncent l'automne de la vie de Behzâd.

Dans les miniatures de Behzâd, des signes de vie figurés sous la forme d'une


Les rochers dans le tableau du Combat des chameaux *de Behzâd*

source, d'une plante ou d'un ruisseau sont presque toujours représentés autour du vieillard. Ce dernier est souvent assis sous un arbre touffu et vert et le sultan ou ses disciples se présentent devant lui. Outre l'arbre vivant, le nid et les deux œufs qui se trouvent sur une branche annoncent également la vie et sa continuité. L'œuf et le grain représentent une période de la vie. Tout en figurant le début de la vie, Behzâd a donc ici également représenté sa fin.

Cet arbre gros avec ses racines fortes qui se trouvent dans les rochers et ses branches dispersées vers le ciel peut être considéré comme un symbole de l'arbre Tûba (*shajare Tûba*)[8], "l'arbre saint"[9](*shajare tayyebeh* , Sourate Abraham, verset 24) ou "l'arbre cosmique"[10].

Un peu plus loin, presque au centre de la miniature, on voit deux arbres plus minces, plus touffus et plus colorés mais il n'y a aucun nid sur leurs branches. Une vigne fraîche et touffue s'enroule autour d'un de ses arbres. Apparemment, en utilisant ces belles couleurs variées, Behzâd représente les joies et la diversité de la vie matérielle et tout en évoquant les plaisirs et la fraîcheur éphémère de la vie terrestre.

De l'autre côté de la miniature, devant le vieillard, un arbre sec et déformé est dessiné à côté de la tête d'un renard qui regarde les chameaux. Sur les branches de cet arbre ne figure qu'un petit oiseau qui regarde avec regret un autre oiseau en train de voler. Cette situation suggère au spectateur l'étrangeté et la solitude de l'âme dans cet espace et son envie de voler à la hauteur des monts et dans les espaces lumineux. La présence de la tête du renard dans cet espace et son regard porté sur les

deux chameaux représentent la ruse et la séduction de la vie mondaine.

Les rochers

Les monts et les rochers dessinés au milieu de la miniature représentent un chemin difficile tout en suggérant les idées de fermeté et de dureté.[11] Dans cet espace, il n'y a pas beaucoup de verdure ni d'herbe mais plutôt de petits arbustes dispersés évoquant un pays sec ou peu fertile.

Comme nous l'avons vu, cette miniature qu'a peinte Behzâd durant les dernières années de sa vie n'est pas seulement un chef-d'œuvre artistique, mais elle est également le reflet d'une tradition religieuse, philosophique et mystique ancienne. L'écriture de Behzâd en haut de la miniature illustre très bien son but qui ne consistait pas simplement à dessiner le combat des chameaux mais à représenter une image de la création et à inviter les gens à en tirer des leçons.

Behzâd est un artiste qui, au-delà de la beauté esthétique de ses œuvres, parvient, par ses représentations allégoriques, à figurer des sens invisibles. ■

Traduit par
Samira FAKHARIAN

---

1. Oiseau légendaire présent dans de nombreuses épopées iraniennes.
2. Le nombre trente s'inspire du nombre des parties du Coran. Nous savons que le Coran est appelé "trente fragments" (*si pâreh*). Dans la poésie de Rûmî, ces trente fragments représentent l'Imam ou "l'homme parfait", c'est-à-dire celui qui connaît tout le Coran et dont le Sîmorgh est une allégorie. C'est pourquoi, le Sîmorgh et le vieillard sont tous les deux dessinés à gauche de la miniature (en réalité, à droite).
3. Un des manuscrits du livre d' 'Attâr, *Mantiq-olTayr*, est illustré par Behzâd. Ce manuscrit se trouve actuellement dans le musée du Metropolitan de New York.
4. Djâmî a appelé ce purgatoire "*martab-e messâl*" et il le considère comme l'intermédiaire entre le monde spirituel (le monde des âmes) et le monde charnel (le monde des corps).
5. Dans une autre miniature intitulée "Le Conseil du vieillard" (Behzâd dar Golestân, p. 45), Behzâd a figuré ces trois espaces respectivement par un arbre fort, feuillu et vert (à gauche de la miniature, au dessus de la tête du vieillard), un arbre plus petit et moins feuillu et enfin par un arbre sec et sans feuillage (à droite du dessin, au dessus de la tête du serviteur).
6. Seyyed Borhan-o-dîn Mohaqqaq Tarmâsî (qui fut après son père, pendant neuf ans, le guide spirituel de Rûmî) décrit dans une belle phrase allégorique la perfection et les cheveux blancs du vieillard: "*le vieillard a les cheveux tout blancs et aucun cheveu n'est noir… les cheveux noirs représentent les attributs humains*". Ainsi, la chevelure blanche du vieillard est une allégorie qui indique son détachement du monde terrestre tout en montrant son caractère divin.
7. Le ciel est appelé "*khadhra*'" (qui veut dire vert) car sa pluie verdit la terre et le prophète "Khezr" est nommé ainsi parce que lorsqu'il descend sur un pays, de la verdure pousse autour de lui. De plus, en littérature persane, le ciel est appelé "sphère céleste verte" (*falak-e sabz*), ou encore "la voûte azurée" (*gombad-e khadhra'*).
8. "L'arbre Tûba" est une allégorie pleine de sens. Ibn 'Arabî trouva des points de convergence entre cet arbre paradisiaque, la création d'Adam et la création de Jésus-Christ; tous les trois sont créés par la main de Dieu et Dieu leur a insufflé leur âme. (Ibn 'Arabî, *Fotouhat-ol makieh*, Dar sader Bayrout, troisième volume, p. 436).
9. Dans le Coran, "La belle parole" (*kalameh tayyebeh*) est comparée à l'arbre saint (*shajare tayyebeh*), un arbre dont les racines sont au fond de la terre et ses branches sont dispersées dans le ciel.
Seyyed Borhan-o din Mohaqqaq Tarmasî considère l'arbre saint (*shajare tayyebeh*) comme une allégorie de la religion.
10. "L'arbre cosmique" (*shajarat-ol-Kawn*) ou "l'Arbre de l'être " est le titre d'un livre célèbre d'Ibn 'Arabî. En s'inspirant de ce nom, M. Barry a appelé l'arbre figuré au dessus du vieillard "l'Arbre cosmique" ou "l'Arbre de l'être".
11. Dans les miniatures de Behzâd, les rochers sont souvent figurés comme des fantômes vivants ou comme des nuages mobiles. En dessinant les rochers de cette manière, Behzâd a probablement fait allusion au sens du verset 88 de la sourate de la fourmi.

Le Musée de Farchtchiân, champ des couleurs dansantes

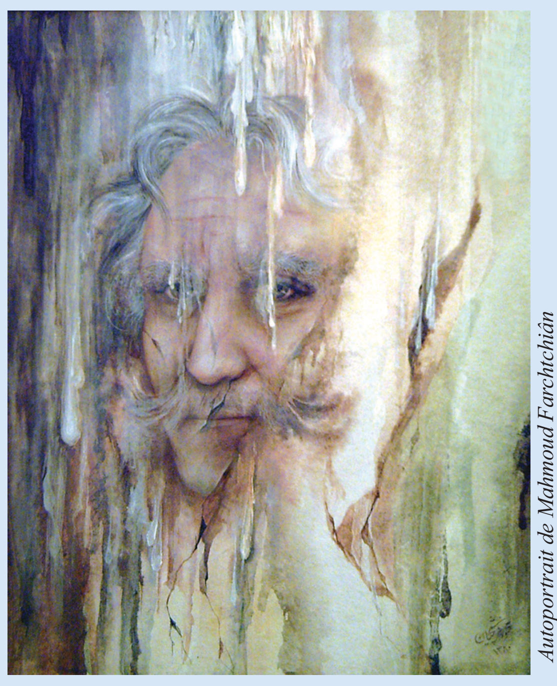
Susan Ghâem Maghâm, une novatrice dans l'art du Negârgari

Afsâneh POURMAZAHERI
Farzâneh POURMAZAHERI



L'entrée du Musée Farchtchiân

Quel secret est dissimulé dans le jeu de la lumière? Que cherche-t-elle lorsqu'elle tend ses mains deçi-delà, déchirant le voile du fantasme des couleurs? L'obscurité s'en va. Peu à peu apparaît un territoire multicolore, mais la danse du pinceau n'est pas encore finie. Paré de jaune, il va bientôt laisser son empreinte là où une petite colline manque toujours un peu plus d'éclairage. Un autre tableau est né. Le peintre se retire. Il est satisfait.



Autoportrait de Mahmoud Farchtchiân

La peinture persane, ou l'art de Negârgari, vit le jour lorsque des hommes primitifs de la Perse donnèrent un ordre à leur conception visuelle de la nature. Les exemples de ces figures peuvent être contemplés aujourd'hui sur les murs de certaines caves aussi bien que sur des poteries antiques. Cet art comporte des caractéristiques de la peinture primitive des autres peuplades du monde mais possède également ses propres traits distincts. La liberté de l'action, les ailes étendues de l'imagination, les mouvements légers des lignes et l'éclat des couleurs dans le développement des motifs persans donnent au peintre la possibilité de révéler la sincérité et la profondeurs de ses sentiments. A cela s'ajoutent l'habileté et le pouvoir des mains du peintre dans la création d'une nouvelle œuvre. La beauté et la perfection divines se manifestent dans tous les éléments de la peinture persane. L'amour pour la beauté de la nature incite le peintre persan à présenter à chaque fois une conception d'un printemps éternel. La fleur, la feuille et la verdure omniprésentes dans l'œuvre ornent la toile d'une beauté délicate tout en mettant en liaison les éléments différents de l'œuvre et en lui conférant un certain équilibre.

Dans la peinture persane, la forme et le fond de chaque œuvre sont interdépendants. La forme en soi ne mène pas le spectateur à une réflexion profonde, tandis que le fond seul ne peut fasciner des yeux à la recherche du beau au milieu de la chaîne et de la trame des couleurs. Le peintre persan a l'audace et le don d'utiliser et de concilier des couleurs opposées. L'éclat du soleil lumineux de l'Orient permet ainsi à la dimension manifestation mystique de l'esprit de l'artiste persan de se révéler. Mieux encore, les accessoires et ornements des figures représentées permettent à l'artiste d'exprimer certains motifs et concepts. L'artiste persan se nourrit de métaphysique. Il tend à s'affranchir des attaches terrestres pour embellir et donner à la nature une dimension mystique. Il aspire ainsi à laisser une trace de la réalité profonde des objets, et non pas de l'apparence de leur existence matérielle. Une telle harmonie et une telle conciliation de l'abstrait et du concret, du fond et de la forme, du naturel et du surnaturel apparaissent clairement dans les œuvres exposées au Musée du Maître Farchtchiân.



Oiseau et poisson, 2000

La célébration du savoir, 2000

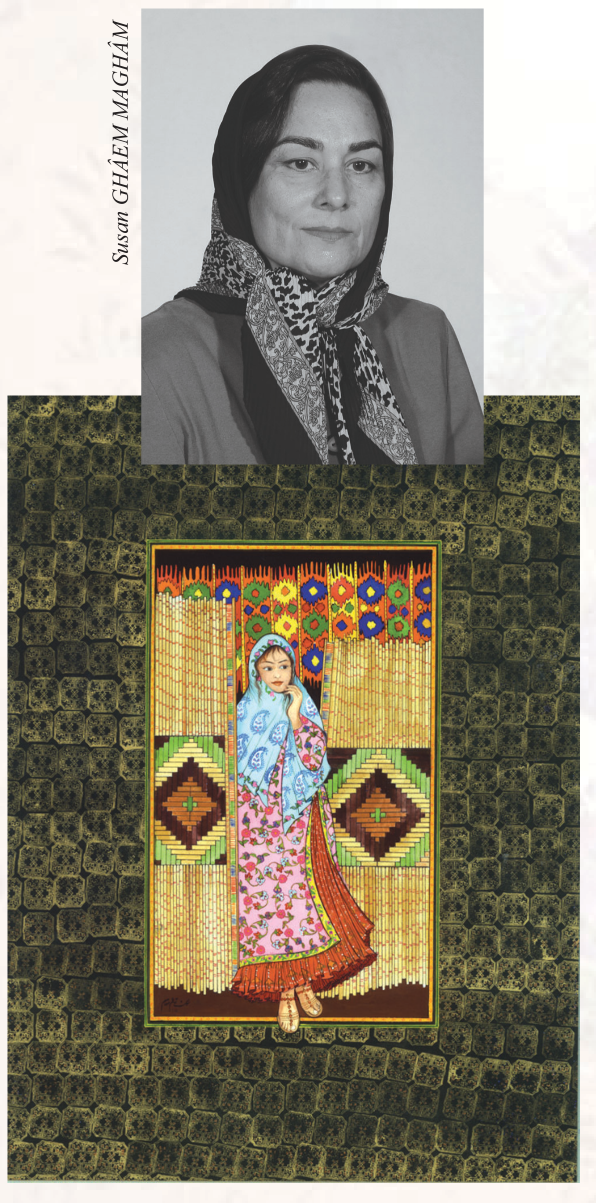
L'espoir est éternel, 1988

Inauguré en octobre 2001, le Musée du Maître Farchtchiân se niche dans les jardins centraux du Palais Sa'ad Abâd à Téhéran. Il est entouré par d'autres musées variés exposant des objets d'art historiques et modernes. Des palais remontant à la fin de l'époque qâdjâre et au début de l'époque pahlavî, situés au milieu d'arbres gigantesques, ont désormais été transformés en musées modernes. L'un d'eux a été dédié au maître Farchtchiân, étant donné l'étendue de ses contributions au monde de l'art. Fondé par la Fondation du Patrimoine Culturel, il est ouvert au public six jours par semaine. Ce musée comprend plusieurs galeries et plus de 59 œuvres originales du maître Farchtchiân, contemporaines et anciennes telles que *Le Cinquième jour de la Création, La Réunion, La Prière, l'Espoir est éternel, la Chanson de l'Harmonie, l'Etoile Guide, Le prophète Jonas et la Mélodie enchantée*... Les étudiants en art affluent dans ce musée afin d'étudier de près les tableaux qu'ils avaient préalablement admirés dans leurs manuels, aux côtés de nombreux touristes étrangers.

Au cours de ces dernières années, cet art semble avoir connu un certain renouveau et a intégré d'autres éléments tout en gardant sa splendeur. De nos jours, beaucoup d'artistes sont spécialistes dans le domaine de l'art de Negârgari. Parmi les peintres contemporains, on peut notamment citer Susan Ghâem Maghâm,

auteur de près d'une centaine de tableaux peints selon une méthode qui lui est propre et où les couleurs vives et animées sont très présentes. Dans ses tableaux, l'obscurité est si entourée par la clarté des couleurs vives qu'elle semble devoir se transformer elle-même en lumière tôt ou tard. Une nature au visage gai et beau y est également omniprésente. Ses œuvres s'inspirent des thèmes simples et atemporels tels que l'amour et l'espoir, la gaieté et la tristesse, la guerre et la paix. Ses tableaux sont le résultat de la combinaison de l'art graphique et celui de Negârgari associa la paix et la beauté à une dimension métaphysique. Avec ses œuvres, Susan Ghâem Maghâm s'éloigne de la réalité dure et grossière de ce monde pour frapper aux portes d'un autre univers. Tout fait d'elle une sorte de peintre-poétesse. Elle s'intéresse également beaucoup à l'école de Harât et à Kamâleddin Behzâd, considéré comme l'un des principaux novateurs dans l'art de Negârgari, tant pour ce qui concerne l'emploi des couleurs que la combinaison rythmique des formes ouvertes. ■

Susan GHÂEM MAGHÂM



La nomade



Le Jardin



La Ville de Rey sous les Seldjoukides

Farzâneh POURMAZAHERI
Afsâneh POURMAZAHERI

La Forteresse Inândj

La Tour Neghâreh Khâneh et la Forteresse Inândj, deux vestiges d'une époque révolue.

L'histoire de Rey se scinde en deux périodes distinctes, préislamique et islamique. La plus importante ère historique de cette région est le règne des Seldjoukides. Originaires d'Anatolie, ils émigrèrent dans l'est de la Perse, dans la province du Khorâssân au Xème siècle. Ils se mêlèrent à la population locale et adoptèrent, dans les décennies suivantes, la culture et la langue persanes. Au XIème siècle, Toghrol Beyg Seljukide, le fondateur de la dynastie seldjoukide, prit le pouvoir et monta sur le trône à Neyshâbour. Quelques années plus tard, il conquit les villes de Gorgân, Tabarestân, Khârezm, Hamedân, Ispahan, Azerbaïdjan et finalement Rey.

Sous la dynastie seldjoukide, de nombreux monuments furent bâtis à Rey. Certains d'entre eux sont attribués à Toghrol Beyg et d'autres, à ses successeurs. Ces monuments toujours en place attestent du respect des Seldjoukides pour les arts, les sciences et la culture.

La tour Neghâreh Khâneh, située à la même hauteur qu'un mont du même nom dans la ville de Rey, est la preuve de la protection qu'ils accordaient à cette ville. De forme octogonale, cette tour est située sur la pente sud du mont Neghâreh Khâneh. Il y a huit siècles, sous le règne seldjoukide, elle servait d'observatoire. A côté de cette tour se trouve un caveau qui mène au sous-sol du bâtiment. La façade, faite de petites briques blanchies par le passage du temps, a été enjolivée sur les bords de sa partie supérieure, mais rien ne reste de la forme et de

la matière des éléments utilisés dans la décoration. L'architecture polygonale et les fines briques nettement placées rappellent le goût artistique de l'époque. En réalité, ce type architectural ressemble aux autres monuments bâtis à l'époque seldjoukide, dont la tour Toghrol et la forteresse Inândj à Rey, et la tour Alâoddoleh à Varâmine. D'après des fouilles archéologiques, cet endroit fut le tombeau d'une grande personnalité zoroastrienne de l'époque seldjoukide.

C'est en l'an 642 - an 22 de l'hégire -, que les villes d'Ispahan, Zandjân et Ghazvin furent conquises par les musulmans qui se rapprochèrent de Rey. A cette époque, le gouverneur de Rey était un noble, Siâvoch, fils de Bahrâm Djoïs, célèbre commandant et génie de l'armée sassanide. Suite à sa demande, les habitants de Tabarestân, de Gorgân et de Damavand vinrent à son secours et bientôt une grande armée fut mise sur pied. Finalement, les deux armées se déployèrent au pied du mont Neghâreh Khâheneh où la bataille décisive, qui se solda par un autre échec des Sassanides, eut lieu. Ainsi, ce mont fut exposé à maints événements, chacun enrichissant son dossier historique. Avoisinant cette tour, sur la pente du sud du mont Neghâreh Khâneh, se trouvait la forteresse en ruine d'Amir Inândj, bâtie par le gouverneur seldjoukide Inândj il y a huit siècles. Après sa mort, il fut enterré sur sa propre demande dans cette forteresse qu'il chérissait. Ce monument dodécaèdre a été bâti sur une fondation circulaire d'un diamètre de 36 mètres. Faite de pierre et de plâtre, la forteresse est à moitié enclose par des murs très hauts. Il y a quelques années, des excavations permirent la mise à jour de plusieurs tombes royales magnifiques appartenant à des membres de la dynastie des Bouyides. Après cela, la découverte d'autres indices tels que d'étranges tissus de grande qualité trouvés aux abords des tombes, suggéra aux archéologues que cette forteresse avait été transformée en cimetière royal au fil du temps.

Pourtant, de toute cette gloire, il ne reste rien, pas même assez pour que les habitants de la région remarquent l'existence de la forteresse et de ses glorieux défunts. Au coucher du soleil, la tour et la forteresse se renferment, ensemble, dans une solitude hantée par tout le lot des magnificences passées.

A suivre…



Tête en pierre d'un prince seldjoukide, XIIe siècle



La Tour Neghâreh Khâneh

La race aryenne, porte-flambeau de la civilisation en Asie

Azar BABASAFARI



Bas-relief, Persépolis

Il y a 3000 ans environ, des ethnies aryennes d'origine indo-européenne quittèrent leur territoire d'origine, situé près de l'Oxus en Asie centrale et nommé Aryavidge dans l'Avesta pour émigrer vers l'Iran et s'y installer. Les iraniens d'aujourd'hui sont issus de ces premières ethnies aryennes.

Au milieu du VIe s. av. J-C, ces ethnies s'allièrent afin de vaincre les Etats sémites de l'époque et fondèrent un grand Etat qu'ils nommèrent Iran, qui signifie littéralement " le pays des Irs ", c'est-à-dire le pays des Aryens.

L'espace n'étant pas suffisamment vaste ni fertile pour abriter toutes ces tribus aryennes, certaines d'entre elles décidèrent de repartir vers l'est, jusqu'aux vallées fécondes de l'Indus et du Panjab.

Ces groupes de migrants entrèrent en conflit avec la première vague de tribus aryennes qui avaient choisi l'est de l'Indukush pour y former le premier Etat indien et qui dominèrent la plaine du Panjab et ses environs jusqu'à l'époque de la civilisation du Rigveda.

L'Inde est séparée du reste de l'Asie par de hautes montagnes. Avant l'installation des Aryens en Inde, diverses tribus séjournaient sur ce vaste territoire,

sédentaires ou nomades, agricoles ou pastorales, aux traditions multiples. Peu après leur entrée en Inde, les Aryens les chassèrent et cultivèrent leurs terres.

Les dieux des Aryens n'étaient cependant pas aussi variés que ceux des ethnies hindoues. Les Aryens adoraient les esprits du Feu, du Soleil, de la Lune et des quatre saisons et petit à petit, se laissant influencer, ils adoptèrent également certains dieux hindous. Ayant vécu un certain temps ensemble sur le même territoire, ces Aryens iraniens ou hindous parlaient d'ailleurs une langue commune.

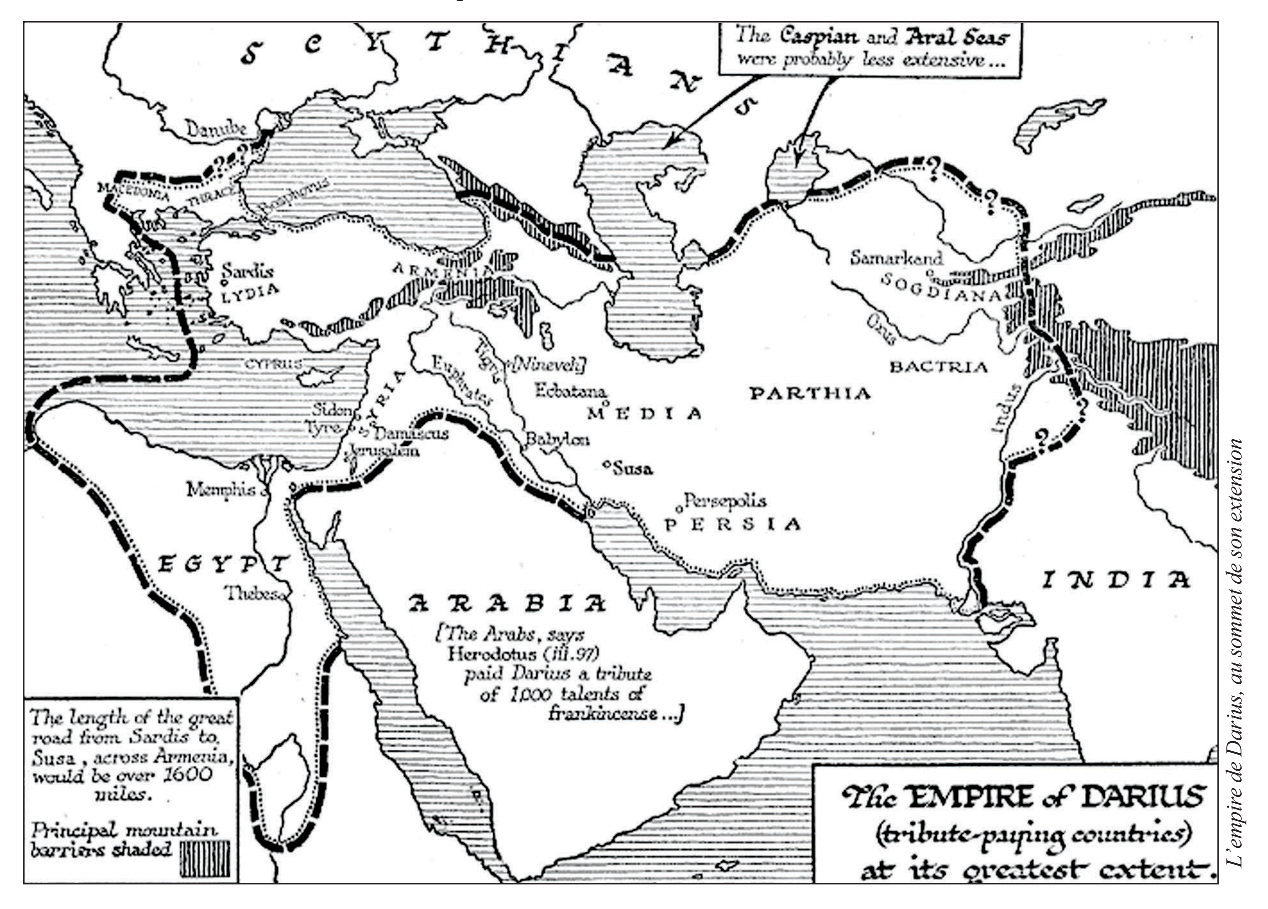
Certaines recherches montrent que les Aryens d'Iran, comme ceux de l'Inde, adoraient les dieux du Tonnerre et du Soleil. Ils considéraient le Soleil comme l'œil du ciel et le Tonnerre, son fils. Les déesses de la pluie et de la lumière étaient également très importantes, car elles prodiguaient aux hommes les trésors de la nature. De même, ils croyaient à des démons de mauvais augure, qui luttaient contre les forces du bien et causaient le malheur des hommes. Mais Zoroastre s'est levé contre ses superstitions et les Aryens d'Iran devinrent monothéistes.

Les familles aryennes d'Iran étaient centrées autour de la figure du père ou de la personne la plus âgée de la famille.

Dans ces temps lointains, le chef de la famille était en même temps juge et chef religieux.

En Inde, il y avait quatre castes, dont il n'était pas possible de sortir. La première était celle des brahmanes et des devins. La seconde était celle des guerriers et des souverains. La troisième était propre aux négociants, commerçants et agriculteurs. Et enfin, la dernière caste était celle des travailleurs et des ouvriers qu'on nommait les intouchables et qui étaient privés de toute considération sociale.

D'après l'Avesta, il n'y avait que trois castes en Iran: celle des chefs religieux, celle des guerriers et celle des agriculteurs. Il n'y avait pas de caste propre aux chefs religieux : faire appliquer les rituels et immoler faisaient partie des devoirs du chef de famille. ■



L'empire de Darius, au sommet de son extension

Les Technologies de l’Information en Iran

Fatemeh SADJADI

Tout au long de son avancée dans la voie de la civilisation, l'homme a franchi trois grandes étapes, chacune étant le symbole de la puissance à son époque. Premièrement le développement de l'agriculture, puis la Révolution industrielle et le début de l'ère "moderne" et enfin, en ce début de troisième millénaire après Jésus Christ, les Technologies de l'Information (TI) désormais prépondérantes.

Aujourd'hui, la place de l'information est si grande que notre époque est nommée " l'ère de l'information".

L'importance et le succès de cette nouvelle technologie est telle que le développement du Web connut en quatre ans la même réussite que le téléphone en sept décennies, ce qui montre un très grand coefficient de pénétration, allant même jusqu'à la création d'un monde virtuel grâce aux fibres optiques et aux lignes téléphoniques.

Avec la naissance de ce monde, aujourd'hui, presque toutes les définitions existantes ont pris un sens virtuel: E-business, E-commerce, E-économie, E-enseignement, E-gouvernement … .Les affaires commerciales et les grands investissements qui se font sur le Web montrent l'acceptation de cette réalité de la part des capitalistes, même si lorsque ces définitions furent utilisées pour la première fois, peu pouvaient prévoir qu'en quelques décennies, cette technologie allait remettre en question les dimensions du temps et de l'espace. La technologie de l'information a permis aujourd'hui la concrétisation du concept de village mondial et nous sommes à quelques pas de la globalisation, cet idéal historique de l'Homme.

Les TI progressèrent remarquablement au cours des deux dernières décennies du XXème siècle et ce fut vers le milieu des années 90 que l'attention des gouvernants iraniens se porta sur ce concept, dont s'ensuivit un mouvement de reconnaissance des TI, sous la forme de conférences et de recherches qui furent unanimes à proclamer la nécessité de fonder un ministère chargé de superviser les TI en Iran.

Considérant que le ministère des PTT était étroitement lié aux technologies d'information et que par ailleurs, l'existence de ce ministère au sein d'une société d'information semblait un peu traditionaliste, ce dernier changea de statut en vertu de l'article 2 de la loi qui précisait ses prérogatives et devint le ministère des Communications et des Technologies de l'Information " en 2003.

Ce nouveau ministère définit un certain nombre d'objectifs variés dont les plus importants étaient de suivre l'exécution du " programme de développement et de l'implication des technologies d'information en Iran " (TAKFA) commencé officiellement dès 2000.

Parmi les objectifs de ce programme, l'on peut citer les trois plus importants :

-l'augmentation du potentiel informatique,

-le développement de la conception matérielle,

-la formation d'experts et la mise en place de stages d'enseignement.

Il faut préciser que la majorité des projets de ce programme visent l'augmentation du potentiel informatique.

Un net développement du réseau de fibre optique

et une augmentation du nombre des centres ISP, du nombre des lignes téléphoniques et des disponibilités des réseaux, ainsi qu'un agrandissement de la largeur de la bande internet sont à remarquer dans le cadre du second plan de ce programme.

Par ailleurs, dans le cadre de la troisième phase du programme, des stages d'enseignement d'ICDL à l'intention des fonctionnaires publics ont été organisés avec le concours de l'Etat et des écoles privées d'informatique.

L'e-gouvernement et l'e-enseignement, deux projets titans iraniens

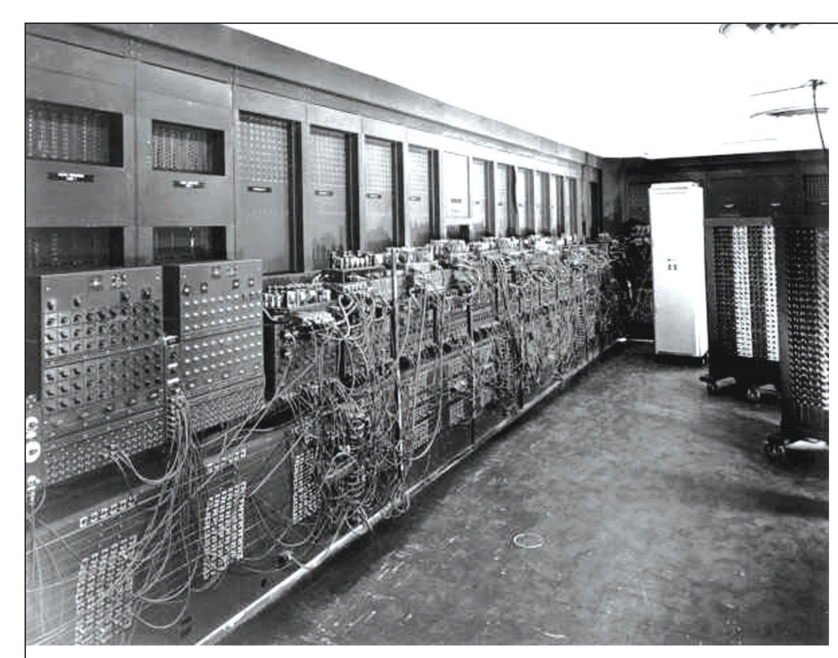
Ces jours-ci, deux projets TI particuliers attirent l'attention des responsables iraniens ; le premier est celui de l'E-gouvernement, c'est-à-dire la diminution du nombre des fonctionnaires et la réalisation d'une " bureaucratie virtuelle ", facilitant de très loin les échanges administratifs. Ce projet est, depuis deux décennies, l'une des grandes ambitions du gouvernement. Il comprend la création de sites internet gouvernementaux, la création des segments des TI au sein de toutes les organisations administratives, la mise en place de centres d'E-gouvernement tel que " Police + 10 " et l'exécution d'une partie des programmes nationaux grâce aux réseaux net, dont l'exemple le plus concret est à ce jour la distribution des cartes de rationnement d'essence, qui est le plus grand projet des TI exécuté en Iran.

Pourtant, malgré tous ces efforts, l'Iran est aujourd'hui dans la deuxième phase du modèle de Gartner, dite " phase d'interaction ", même si certaines organisations gouvernementales ont atteint la troisième phase. On peut, en la matière, donner l'exemple de la compagnie nationale aérienne iranienne, Iran Air, qui est, grâce à son système de réservation de billet par internet, dans la phase de la transaction.

Le deuxième des projets qui intéressent l'Etat est celui de l'E-enseignement. Ce projet grandiose est encore loin d'être entièrement mis à exécution car les trois directives principales de la TAKFA, malgré leur succès relatif, devront encore être appliquées plusieurs années durant pour que les conditions nécessaires à l'e-enseignement soient réunies. Il s'agira en premier de procéder à un élargissement convenable de la bande internet, qui devra être suivi de la mise en place d'un grand potentiel informatique permettant la création des puissants logiciels LMS et bien entendu, un contrôle suivi est nécessaire pour l'amélioration du système. Pourtant, plusieurs centres d'e-enseignement ont déjà vu le jour en Iran dont le premier fut inauguré à Chiraz. L'inauguration de ce centre fut suivie par celle des centres de l'Université des Sciences et de l'Industrie, l'Université des Sciences de Machhad, l'Université Amir Kabir et l'Université Khajeh Nassir.

En considération du budget total octroyé par le ministère des Sciences et Recherches, et du nombre des filières d'étude, le Centre d'enseignement virtuel de l'Université des Sciences et de l'Industrie d'Iran est actuellement le centre d'e-enseignement le plus important du pays.

En dépit de tous les progrès iraniens en ce domaine, l'Iran est encore loin d'être une société informatisée, mais ces progrès promettent un meilleur avenir en la matière. ■



*Premier ordinateur de l'histoire, l'*Eniac *est créé en 1946 aux Etats-Unis. Ce monstre pesait plus de 30 tonnes et occupait une surface de 72 m². Il disposait de 20 calculateurs capables de réaliser 100.000 additions ou 357 multiplications par seconde. Le hic: pour le programmer, il exigeait le câblage manuel de 4.386 commutateurs.*

Représentation de l'angoisse de Schopenhauer dans les œuvres de Gide et Hedayat

Roghayyeh HAGHIGHAT KHAH
Université Azad de Tabriz

Au moment où Adam et Eve sont exclus du paradis à cause du péché originel, ils font l'expérience du sentiment de l'angoisse en face de l'interdiction et du châtiment. De nos jours, ce sentiment est dissimulé sous le masque de l'anxiété; un terme nouveau, tenu pour être la conséquence de la douleur et du désespoir expérimentés dans l'existence.

Constituant la base essentielle de notre recherche, le terme de l'angoisse sera d'abord analysé du point de vue de Schopenhauer. Influencé par Kant, Platon, Sénèque, Descartes, Schiller, Gœthe, Shakespeare ainsi que par la philosophie hindoue, il influença à son tour de nombreux écrivains tels que Nietzsche, Freud, Maupassant, Zola, les frères Goncourt, Tolstoï, Flaubert, Taine, Bergson, Strinberg, Tchekhov, Dostoïevski, Keyserling, Conrad, Wittgenstein, Mann, Borges, Beckett, Kantor, Th. Bernard, Proust, Gide, Hedâyat, les poètes symbolistes et les existentialistes.

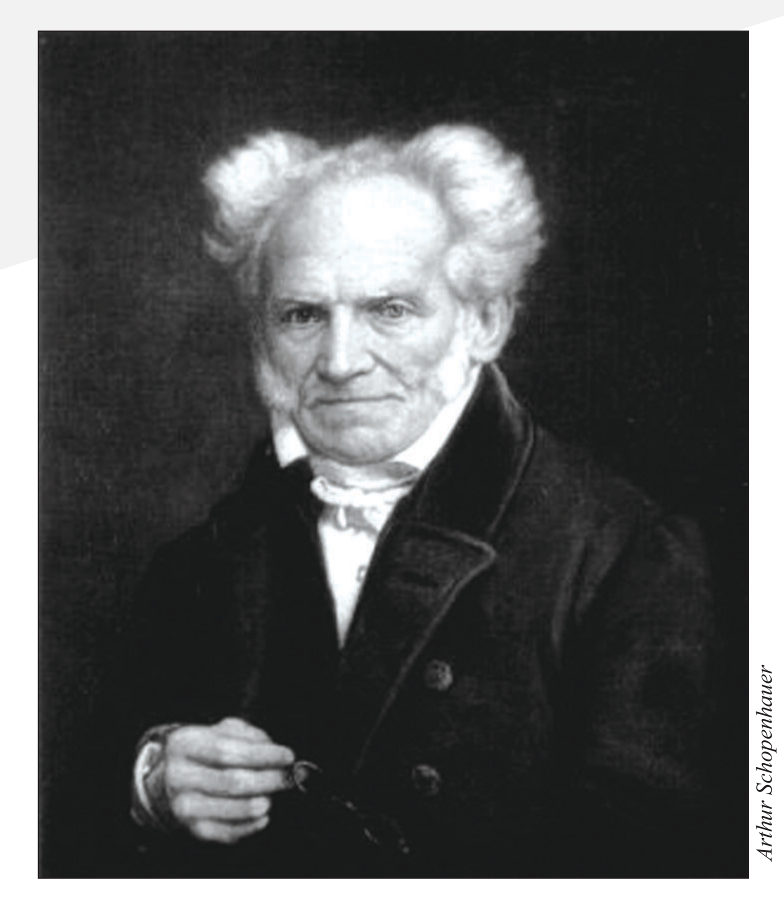
En premier lieu, l'idée de Volonté chez Schopenhauer est considérée comme étant le fondement du sentiment d'angoisse et du pessimisme. La Volonté est considérée comme une énergie, une puissance impérissable qui exerce son influence sur l'homme sans que celui-ci ait la capacité d'y renoncer. Puissance aveugle, la Volonté irrationnelle est tenue pour cause essentielle des sentiments négatifs tels que la peur, l'ennui et la souffrance. Selon Schopenhauer, l'homme vit dans un monde qui est l'image d'une Volonté malheureuse. Il croit, de cette façon, à l'absurdité du monde, un lieu où les êtres humains, où les coupables se réunissent. Dans cette situation inquiétante et au milieu de ces souffrances, l'homme ne peut que penser à la mort, qui reste le refuge ultime.

Dans une certaine mesure, Schopenhauer est le fondateur du pessimisme européen. Il préfère la tragédie qui représente les malheurs de la vie humaine et l'idée de la mort est constamment présente dans ses écrits. Elle est pour lui un recommencement et non une fin. A ses yeux, le suicide constitue une

affirmation de l'individualité. Celui qui se suicide ne veut pas nier la réalité de la vie mais souligne seulement que l'homme est insatisfait de son environnement. L'idée de destin est donc ici centrale.

Selon ses propos, l'homme est l'esclave du vouloir-vivre et de ses désirs. Puisque l'homme est obnubilé par son vouloir, sa vie est constituée de souffrance, celle-ci étant considérée comme résultant du désir et de l'ennui. Il aspire dès lors à se sauver de la tyrannie de la pesanteur, c'est à dire du poids du temps. Ses désirs l'aident à ne plus penser à la force destructrice de ce dernier. Par conséquent, pour Schopenhauer, le désir ne peut être que synonyme de souffrance. L'être humain se fixe des buts illusoires lui permettant de combler le vide et l'ennui, cependant, la chose désirée perd peu à peu son attrait, le même désir renaît sous une autre forme... Ce cycle se répétant inlassablement jusqu'à sa mort. Selon lui, la vie de l'être humain est constituée des désirs non satisfaits. A l'encontre de Fichte qui considère cette question comme l'une des raisons du bonheur, il la tient pour la cause essentielle du malheur. Ainsi, chez Schopenhauer, même le thème du bonheur apparaît comme étant un élément négatif, puisqu'il est la satisfaction d'un désir quelconque. Le passé, le présent et l'avenir même ne peuvent apaiser les souffrances de l'homme puisque le premier est loin, le deuxième est en train de fuir et le dernier est inaccessible.

Comme nous l'avons souligné, de nombreux écrivains ont été influencés par son œuvre. A titre d'exemple, on peut constater dans les œuvres de Gide que le domaine de la souffrance est lié aux idées de désir et de satisfaction, ainsi qu'à l'ennui. Pour échapper à l'ennui, il propose à ses personnages de faire un voyage dans un ailleurs, un Au-delà demeurant provisoire et précaire. A ce titre, une des obsessions de ses personnages est de sortir de la morale, ce qui cause une sorte de paradoxe qui ne peut aboutir qu'à la souffrance.



Arthur Schopenhauer

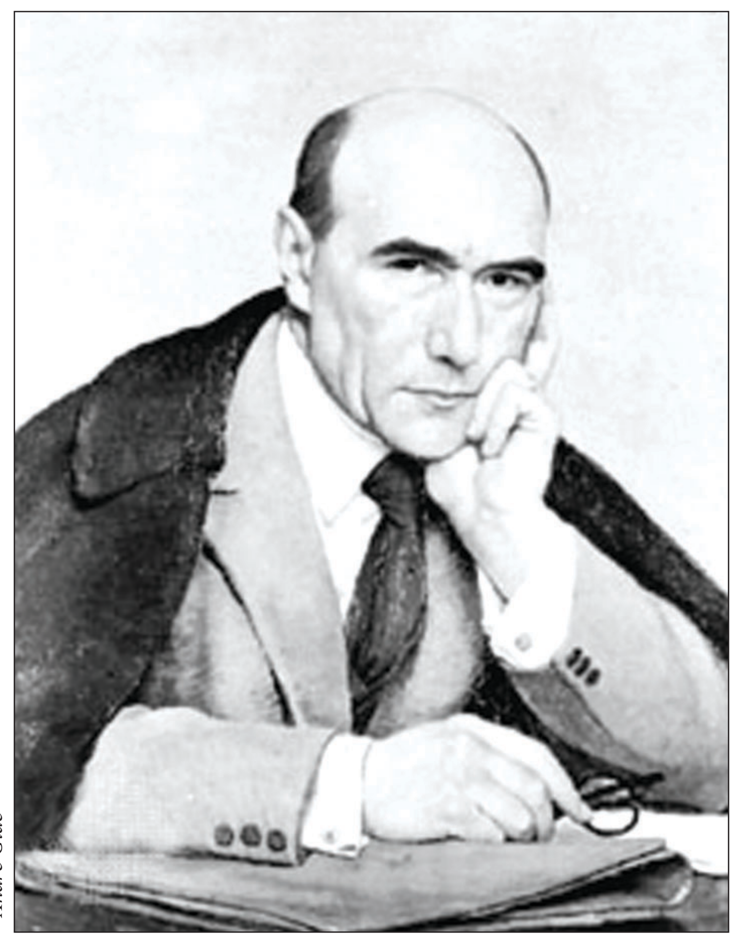
L'une des caractéristiques les plus frappantes des œuvres de Gide est de produire chez son lecteur une vive impression mélancolique. Ce dernier pourra ressentir l'envie de renoncer à tout; sa famille, son pays, et même à lui-même. Le thème de la vie et de la mort est également omniprésent dans ses œuvres. La mort met ses personnages dans une situation assez trouble, qui les menace continuellement, et contre laquelle tous leurs efforts demeurent vains. Elle est partout et surgit à n'importe quel moment.

Selon ses propos, l'homme est l'esclave du vouloir-vivre et de ses désirs. Puisque l'homme est obnubilé par son vouloir, sa vie est constituée de souffrance, celle-ci étant considérée comme résultant du désir et de l'ennui. Il aspire dès lors à se sauver de la tyrannie de la pesanteur, c'est à dire du poids du temps. Ses désirs l'aident à ne plus penser à la force destructrice de ce dernier.

S'insérant dans le courant pessimiste initié par Schopenhauer, Hedâyat démontre à son tour dans son œuvre l'absurdité de la vie. La solitude, la mort et le néant constituent les thèmes principaux de ses livres.

Une sorte de pessimisme féerique à l'encontre duquel personne n'est à l'abri traverse ses œuvres. A l'instar de Schopenhauer, il avertit le lecteur à plusieurs reprises contre la douleur que représente le fait que nous marchons implacablement vers un avenir dont nous n'avons pas la moindre connaissance.

Sâdegh Hedâyat fut l'un des écrivains iraniens qui représenta le mieux ce courant pessimiste, et dont l'œuvre est imprégnée des idées de Schopenhauer. Ecrivain, satiriste et fondateur du réalisme romanesque, Sâdegh Hedâyat rédigea de nombreuses nouvelles en persan qui furent notamment traduites en anglais, français, arabe et espagnol. S'insérant dans le courant pessimiste initié par Schopenhauer, Hedâyat démontre à son tour dans son œuvre l'absurdité de la vie. La solitude, la mort et le néant constituent les thèmes principaux de ses livres. Il admire les quatrains d'un libre penseur tel que Omar Khayyâm qu'il interprète en suivant les idées de Schopenhauer: les hommes recherchent les joies terrestres pour oublier l'angoisse de la vie, tout en sachant que tout effort pour se soustraire à ce sentiment d'angoisse demeurera vain. Comme Schopenhauer, il considère l'amour, l'instinct sexuel et le vouloir-vivre comme les causes principales de la souffrance. Dans *L'Abîme et autres récits*, il évoque les deux causes de la souffrance de l'homme: le fait de naître et le "vouloir-vivre ". C'est pourquoi, il se définit de la façon suivante: "*Ni d'ici ni d'ailleurs, chassé de là, non arrivé là*"[1].


André Gide

Il finit par se suicider au gaz, acte auquel on a attribué de multiples causes. Pour certains, son suicide serait lié à sa conviction profonde concernant l'absurdité de la vie. Cet écrivain engagé, démystificateur et impudique souffrait en effet d'un profond mal de vivre. Il aurait considéré la répétition des mêmes actes dans le monde absurde, tout en essayant de diminuer la distance entre la vie et le néant par le suicide. D'autres estiment que sa décision aurait été motivée par son désir de fuir l'ennui et la monotonie de la vie, joint au sentiment qu'il ne pouvait plus rien faire pour la société et pour ses semblables. Le héros *d'Enterré vivant, Extrait des notes d'un fou* écrit: "*Non, personne ne prend la décision de se suicider; le suicide est en certains hommes; il est dans leur nature, ils ne peuvent pas y échapper*". Ainsi, une sorte de destin funeste poursuit la plupart de ses personnages. Végétarien, affectionnant beaucoup les animaux (à l'instar de Schopenhauer), souscrivant aux idées majeures du nihilisme, il ne se

maria pas. Refusant la vie, il courut vers la mort comme un refuge, un berceau. Il croyait fermement à la justice sociale et évoqua dans un grand nombre de ses nouvelles la dégradation des conditions de vie de sa génération. A travers les textes littéraires romantiques sur la mort, où il fait éloge du néant, il décrit l'impossibilité de s'enfuir. Dans *S. G. L. L.*, il peint la société dans 2000 ans, décrivant un monde où la science est arrivée à résoudre tous les problèmes, et à assoiffer tous les besoins sauf la dimension fondamentalement ennuyeuse d'une vie absurde.

Schopenhauer avait cependant proposé des solutions pour échapper à l'angoisse de la vie. Une première était le renoncement au monde, comme on peut le voir chez les bouddhistes ou certains mystiques. Il considérait que l'ascétisme, la mortification, le renoncement aux biens du monde ou une "non-volonté" pourrait garantir le bonheur de l'être humain. Une deuxième solution reposait sur la contemplation de la nature, une contemplation esthétique et métaphysique qui permettrait à l'homme, en s'aidant de son intellect, d'atteindre les "Idées", selon une terminologie platonicienne. Enfin, il considérait que l'art, à l'instar de architecture, pouvait aider l'homme à oublier l'aspect tragique de la vie et à se libérer du piège de la Volonté en lui faisant découvrir la beauté.

Concernant l'accès à la vérité de l'homme, Gide présente également le thème du renoncement. En évoquant Œdipe, il propose à l'homme de "*renoncer à ses biens, à sa gloire, à soi-même*" pour s'échapper à l'angoisse. Ce qui le distingue cependant des deux auteurs évoqués, est que de son point de vue, il faut profiter de son énergie et du présent sans penser à la pitié, aux faibles ou aux vertus chrétiennes, à l'image du surhomme dont parle Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Reste que d'après Hedâyat, l'homme souffre à cause de ses désirs. Croyant à la fatalité du destin, il tient le suicide comme la seule solution. La mort est pour lui synonyme de bonheur. Comme la plupart des personnages, il décide de se suicider, de retourner à son origine, au paradis perdu qu'il cherchait. ■


Sadegh Hedâyat

Dans S. G. L. L., Sadegh Hedâyat peint la société dans 2000 ans, décrivant un monde où la science est arrivée à résoudre tous les problèmes, et à assoiffer tous les besoins sauf la dimension fondamentalement ennuyeuse d'une vie absurde.

Bibliographie :
ISHAGHPOUR Y. , Tombeau de Sadegh Hedayat, Ferrago, 1999.
JACCARD R, *Sadegh Hedayat douanier du désastre, , Le Monde*, 9 août 1991.
SCHOPENHAUER A. , *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, P. U. F. , 1966.
www. Jose-corti.fr/sommaires/œuvres.htm
www. sadeghhedayat.com

1. Cité par Ishaghpour, Extrait de *Sadegh Hedayat douanier du désastre* par Roland Jaccard, *Le Monde*, 9 août 1991.

Charles Dickens:
le plus grand créateur de personnages de l'histoire de la littérature anglaise

Shekufeh OWLIA



Charles DICKENS

Ecrivain illustre de l'époque victorienne, Charles John Huffam Dickens naquit à Landport[1] en Angleterre le 7 février 1812, d'un père employé dans l'administration de l'Amirauté qui était souvent criblé de dettes et d'une mère à la santé fragile. Dévoré par le besoin de satisfaire sa soif de connaissance, il commença par lire les romans picaresques de Tobias Smollett et de Henry Fielding et ce dès son plus jeune âge. Il était doté d'une grande mémoire visuelle qui enregistrait tous les détails; il se souvenait donc parfaitement bien des événements et des gens qu'il fréquentait, ce qui constitua pour lui un véritable atout et l'aida considérablement à rendre les intrigues de ses romans des plus vraisemblables.

Il eut une enfance heureuse jusqu'en 1824 où sa vie prit, bien vite, une tournure bien différente: son père fut emprisonné pour dettes à la prison de Marshalsea et le talentueux Charles fut contraint de travailler dix heures par jour dans une usine de cirage où il ne gagnait que six schillings par semaine afin de venir en aide à sa famille démunie.

Si les paroles de Dickens nous touchent au cœur et nous bouleversent aussi profondément, c'est qu'il puise son inspiration dans ses expériences personnelles.

C'est ce qui le poussa sans doute, une fois adulte, à prôner la justice, la liberté et l'égalité devenant ainsi peu à peu la voix de tout un peuple. L'inégalité des classes sociales, l'exploitation des enfants, la dénonciation des injustices sociales, la violation des

droits de l'homme par un capitalisme exploiteur constituent les thèmes récurrents de ses œuvres.

A la sortie de la fabrique, Charles fréquenta une école publique pendant trois ans, sans pour autant oublier le difficile souvenir de ces jours de travail pénible qui le hanta jusqu'à la fin de sa vie. Les dures conditions sous lesquelles la classe ouvrière se voyait obligée de travailler au nom de l'industrialisation, devinrent le thème central de ses futurs écrits. Il fut employé peu après dans un cabinet d'avocats pour ensuite travailler comme sténographe à la Chambre des Communes, où il se fit remarquer pour son intelligence et son sens de l'humour fort développé.

A l'âge de dix-huit ans, il tomba follement amoureux d'une certaine Maria Beadnell, mais comme les parents de cette dernière ne souhaitaient pas que le jeune nouvelliste fréquente leur fille, ils l'envoyèrent poursuivre ses études en France.

Dès 1834, ce dernier fit son entrée dans le monde de la presse, travaillant comme chroniqueur pour le *Morning Chronicle*. Dès lors, il partagea son temps entre le journalisme et l'écriture d'esquisses de roman. Le fruit de l'étroite collaboration entre Dickens et divers quotidiens donna naissance à une collection d'ébauches intitulée *Sketches by Boz*[2] *Illustrative of Everyday Life and Everyday People* (Esquisse par Boz) qui connut un succès presque immédiat. Ces récits satiriques se centrant sur la vie urbaine de Londres, apparurent sous forme de feuilletons.

Son premier roman intitulé *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (Les papiers posthumes du Pickwick Club) fut publié l'année d'après à la demande d'un éditeur qui lui offrit un contrat pour la rédaction d'un roman satirique. Samuel Pickwick, le naïf protagoniste mégalomane, entreprend un long voyage avec ses amis du Club Pickwick au cours duquel mille et une aventures comiques ont lieu: il se trompe de chambre d'hôtel, lutte pour monter à cheval et s'amuse à patiner sur la glace. Cet ouvrage connut un succès sans pareil; les anglais nommèrent d'ailleurs pas la suite leurs animaux domestiques Pickwick, Tracy, Augustus et Nathalien, d'après les personnages de ce roman. Il était même possible à l'époque de se procurer des chapeaux, des manteaux et des cigares à la Pickwick. Le nom Pickwick désigne même une maladie en médecine: le syndrome de Pickwick, aussi nommé “Garyte”, tire son nom en effet d'un aspect de l'un des personnages de ce livre fabuleux nommé “Fat Joe”. Ce domestique obèse atteint d'une somnolence incontrôlable est en mesure de s'endormir à tout moment et dans toutes circonstances.

En 1836, Dickens épousa Catherine Thompson Hogarth, fille aînée de l'éditeur du *Evening Chronicle*, après quoi ils s'installèrent à Bloomsbury et eurent dix enfants au cours de vingt années de vie commune.

Quelques années plus tard, Dickens entra au magazine *Bentley's Miscellany* où il occupa le poste d'éditeur. Après la publication d' *Oliver Twist* dans les pages de cette revue à vocation littéraire, le succès ne le quitta plus. *Nicholas Nickleby* (La vie et les aventures de Nicolas Nickleby) fut publié en 1839 suivi de *The Old Curiosity Shop* (Le magasin d'antiquités) qui furent, tous deux, très

Les dures conditions sous lesquelles la classe ouvrière se voyait obligée de travailler au nom de l'industrialisation, devinrent le thème central de ses futurs écrits.

Le fruit de l'étroite collaboration entre Dickens et divers quotidiens donna naissance à une collection d'ébauches intitulée Sketches by Boz[2] Illustrative of Everyday Life and Everyday People *(Esquisse par Boz) qui connut un succès presque immédiat.*

Il fallut attendre 1845 pour qu'il crée sa propre troupe de théâtre dont il était lui-même le directeur et qui eut même l'honneur de jouer devant la reine Victoria quelques années après sa fondation.

Il fut grandement influencé par Victor Hugo, mais aussi par William Shakespeare. Plus tard dans sa vie, Dickens exerça à son tour une influence considérable sur l'œuvre des écrivains de renom tels que T.Coraghessan Boyle, Anne Rice, Fyodor Dostoevsky, Thomas Hardy, George Gissing, Tom Wolfe, Edgar Allan Poe, G.K.Chesterton et John Irving

bien reçus par le public.

En 1842, Dickens voyagea vers le Nouveau Monde, mais fut déçu de voir que les Etats-Unis étaient la terre promise de l'esclavagisme. Plusieurs épisodes de son prochain roman *Martin Chuzzlewit* furent justement consacrés au voyage du personnage principal en Amérique.

A l'âge de trente ans, cet homme cultivé s'était déjà solidement établi en tant qu'auteur prolifique, mais il continua néanmoins dans les années qui suivirent à écrire fiévreusement une quantité considérable d'œuvres d'une importance capitale: *Dombey and Son* (Dombey et fils) (1848); *David Copperfield* (1849-50); *Hard Times* (Les temps difficiles) (1854); *Little Dorrit* (La petite Dorrit) (1857), *A Tale of two Cities* (Histoire de deux villes) (1859) et *Great Expectations* (Les grandes espérances) (1861).

Mais il fallut attendre 1845 pour qu'il crée sa propre troupe de théâtre dont il était lui-même le directeur et qui eut même l'honneur de jouer devant la reine Victoria quelques années après sa fondation. Dickens tomba amoureux d'une jeune actrice de sa compagnie théâtrale nommée Ellen Ternan, rencontre qui l'aurait éventuellement conduit à se séparer de sa femme en 1858.

A partir de 1853, il entama des lectures publiques de ses romans pour son cercle de lecteurs fidèles. Suite au grand succès de cette initiative en Angleterre, il se rendit de nouveau aux Etats-Unis en 1868 pour donner d'autres conférences centrées sur ses œuvres.

Au retour d'un voyage en France le 9 Juin 1865, Dickens sortit indemne d'un accident ferroviaire qui eut lieu à Staplehurst ; incident qui le marqua à jamais. C'est à partir de cette expérience sinistre qu'il commença à écrire une histoire de fantômes intitulée *The Signal-Man* dont le protagoniste pressent sa mort prochaine.

Bien qu'il se sentit épuisé, il commença à écrire un nouveau roman intitulé *The Mystery of Edwin Drood* (Le mystère d'Edwin Drood) qui resta malheureusement inachevé. Dickens décéda le 9 Juin 1870 à la suite d'une crise cardiaque et fut enterré à l'abbaye de Westminister dans "le coin des poètes", en dépit du fait qu'il était écrivain. Le jour de sa mort, le poète Henry Longfellow déclara: "*La mort d'aucun écrivain ne causa une affliction pareille; on aurait dit que le peuple tout entier était en deuil!* " L'épitaphe sur sa tombe porte ceci: "*Il compatissait avec les pauvres, les souffrants et les opprimés. Non seulement l'Angleterre, mais l'humanité toute entière a perdu un de ses plus grands écrivains.*"

Rôle et influences

Le rôle de Dickens au sein de l'Angleterre victorienne est comparable à celui de Shakespeare à l'époque de la Renaissance. Dickens se classe parmi les plus grands écrivains de tous les temps de la langue anglaise. Aussi bien reconnu pour ses écrits à caractère humoristique que pour les personnages glorieux qu'il grava dans la mémoire collective de l'humanité, il se battit toute sa vie durant pour l'égalité, la justice et la paix.

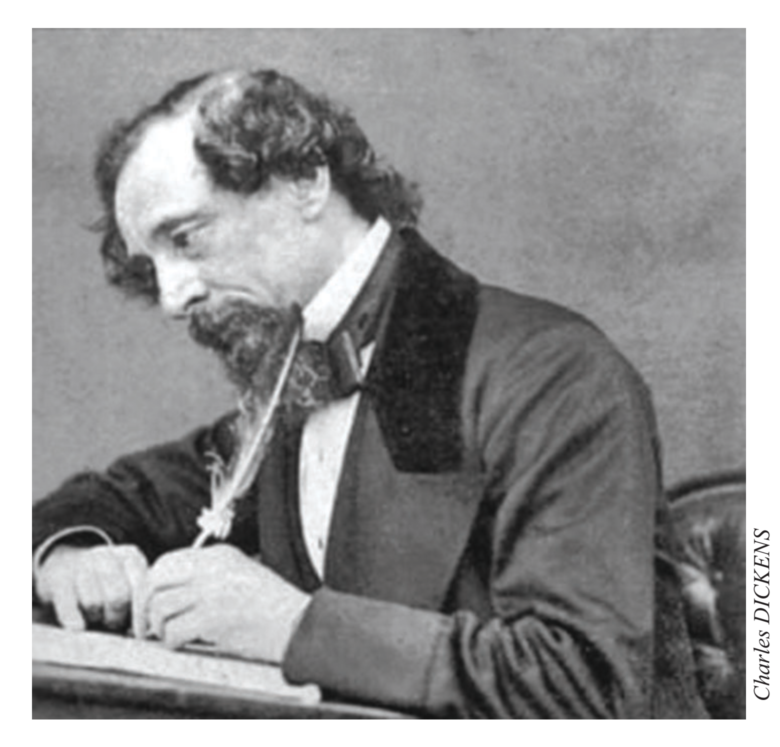
Il fut grandement influencé par Victor Hugo, mais aussi par William Shakespeare. Plus tard dans sa vie, Dickens exerça à son tour une influence considérable sur l'œuvre des écrivains de

renom tels que T.Coraghessan Boyle, Anne Rice, Fyodor Dostoevsky, Thomas Hardy, George Gissing, Tom Wolfe, Edgar Allan Poe, G.K.Chesterton et John Irving dont le style se rapproche curieusement de celui de cet intellectuel éminent de l'époque victorienne. Nombreux sont les auteurs qui, imitant le style de Dickens, nous ont à leur tour dressé un tableau noir d'une Angleterre corrompue et sombre habitée par des personnages à la Dickens.

Style et œuvre

Dickens est un grand maître de la satire sociale dont le style se rapproche du réalisme[3], mouvement auquel il vouait un culte particulier. Son style quoique quelque peu tarabiscoté et poétique, comporte des touches d'humour même dans les passages les plus dramatiques de ses romans. Ceux-ci démasquent les réalités amères de la société et nous dépeignent avec toute franchise le sort des classes sociales défavorisées. Les lecteurs ne peuvent que fondre en larmes en lisant les pages où la situation déplorable des enfants ouvriers travaillant de longues heures dans les usines maussades de l'Angleterre industrialisée est décrite. Il se moquait ouvertement de l'aristocratie anglaise, traitant ces derniers de “nobles réfrigérateurs” dans un passage devenu célèbre. Dickens avait un penchant pour la littérature gothique du XVIIe siècle et s'efforçait d'intégrer certains éléments de ce style dans son œuvre.

Bon nombre de ses livres ont été traduits en diverses langues et certains d'entre eux ont été même portés à l'écran. Dickens est, à ne pas en douter, un des grands noms du monde de la littérature. A titre d'exemple, *Oliver Twist* a été



Charles DICKENS

traduit en près de 68 langues. L'action de ses romans se déroule souvent à Londres; ville qu'il connaissait dans ses moindres recoins. La Tamise[4], les pubs et la périphérie de la ville y sont décrits dans leurs plus infimes détails. Il nous offre bien souvent une analyse sociologique, voire psychologique tout en dépeignant des tableaux de la vie quotidienne.

Dickens avait un penchant pour la littérature gothique du XVIIe siècle et s'efforçait d'intégrer certains éléments de ce style dans son œuvre.

Personnages mémorables

Les plupart des personnages que Dickens créa sont basés sur des personnes réelles qu'il connaissait bien: les gestes de Wilkins Micawber ainsi que le comportement de William Dorrit reflètent bien le caractère de son père, John Dickens et les traits de caractère de Mrs. Nicklesby nous rappelle la personnalité de sa mère. Dans certains cas pourtant, ses personnages ressemblaient tant aux personnes sur lesquelles ils se basaient que le pauvre écrivain rencontra de nombreux problèmes. Ce fut le cas de



Charles DICKENS

*John Foster, ami proche et biographe de ce romancier illustre a affirmé: "*Dickens faisait vivre ses personnages, non pas en les décrivant, mais en leur prêtant la parole et leur permettant de se décrire eux-mêmes.*"*

Harold Skimpole, personnage éminent de *Bleak House* qui se basait sur Leigh Hunt; Miss Mowcher[5], quant à elle, n'était nul autre que le nain pédicure de sa femme.

Selon John R. Greenfield, écrivain du *Dictionary of British Literary Characters*, Dickens aurait donné vie à 989 personnages tout au long de sa carrière. John Foster, ami proche et biographe de ce romancier illustre a affirmé: "*Dickens faisait vivre ses personnages, non pas en les décrivant, mais en leur prêtant la parole et leur permettant de se décrire eux-mêmes.*"

Des personnages aussi réputés que Scrooge personnifiant les hommes de nature avare et Pecksniff représentant les hypocrites de la société qui font semblant de faire preuve d'un bénévolat passionné sont employés fréquemment dans le langage parlé et ont même fait leur entrée dans les dictionnaires; Dickens contribua donc à l'enrichissement du patrimoine littéraire et culturel des anglophones. Les personnages créés par ce grand écrivain érudit resteront donc gravés dans la mémoire collective de l'humanité à tout jamais. Bumble, Sweedlepipe, Pumblechook, M'Choakumchild, Honeythunder, Fagin, Mrs Gramp, Micawber, Miss Havisham, Abel Magwitch, Charles Darnay et Samuel Pickwick sont reconnus par tous comme étant les héros de Dickens, même par ceux qui n'ont jamais lu ses œuvres.

Oliver Twist (1837-38)

Adapté plusieurs fois au cinéma au cours de ces dernières années, ce roman social contribua grandement à la renommée Dickens. Pour la première fois dans l'histoire de la littérature anglaise, Dickens écrivit un ouvrage dont le protagoniste était un enfant. Ce livre nous offre une intrigue mouvementée et quelque peu compliquée avec des personnages hauts en couleur, tout en brossant un portrait réaliste de la pègre afin que les lecteurs sachent que la vie sordide des criminels de Londres n'était pas celle que l'on retrouve dans le *Newgate Fiction* qui était en vogue à l'époque. Il dénonce également le caractère inhumain et exploiteur de la “Poor Law” (la Nouvelle Loi des pauvres)[6] qui entra en vigueur au Royaume-Uni le 14 août 1834.

Oliver, dont la mère mourut en lui donnant naissance, fut élevé dans un orphelinat dirigé par Madame Mann. De

santé fragile, le petit Oliver fut placé dans l'asile des pauvres du cruel Monsieur Bumble où il osa faire sa demande célèbre:"*Excusez-moi, Monsieur. Donnez-m'en un peu, s'il vous plaît."*[7] Pour se débarrasser de cet enfant effronté, M. Bumble le confia aux tendres soins de M. Sowerberry, l'entrepreneur de pompes funèbres. Maltraité par l'apprenti Noah Claypole, Oliver décida de fuir un soir vers Londres.

Abandonné et mal nourri, il fit la rencontre d'un certain Jack Dawkins connu sous le nom de "Artful Dodger" (l'esquiveur) qui lui parla d'un gentilhomme londonien qui le logerait sans rien demander en échange. Recueilli par la bande de voleurs de Fagin, le pauvre orphelin tomba dans les bas-fonds de la capitale anglaise où il découvrit le monde du crime. Il fut même arrêté pour une tentative de vol qu'il n'avait pas réellement commis sur la personne de M. Browlow, mais lorsque que son innocence fut prouvée, ce noble gentilhomme lui donna refuge. Grâce aux soins intensifs de ce dernier qui lui furent prodigues, il récupéra rapidement.

Aidé par Nancy qu'à contrecœur, le redoutable Bill Sikes kidnappa le pauvre Oliver, de peur qu'il ne les dénonce à la police. Ils l'obligèrent ensuite à cambrioler la maison de son sauveur en compagnie de Bill Sikes, l'associé brutal de Fagin, mais rien ne se déroula comme prévu car Oliver fut atteint d'une balle de fusil dès le départ. Il guérit cette fois-ci grâce aux soins de la jeune Rose Maylie qui se prit de pitié pour l'orphelin. C'est alors qu'entre en scène un homme mystérieux nommé Monks qui cherche à nuire à la réputation de l'adolescent. Nancy se rend chez mademoiselle Maylie en cachette pour l'avertir que Monks et Fagin tentent, tous deux, de corrompre Oliver. Dans un excès de colère, Sikes assassine sa bien-aimée qui l'a trahi.

A la fin de l'histoire, on apprend que Rose Maylie est en réalité la tante d'Oliver et que Monks est son demi-frère jaloux. Fagin fut pendu, tandis qu'Oliver fut adopté par son bienfaiteur, M. Brownlow.

Le petit Oliver fut placé dans l'asile des pauvres du cruel Monsieur Bumble où il osa faire sa demande célèbre: "Excusez-moi, Monsieur. Donnez-m'en un peu, s'il vous plaît."[7]

David Copperfield **(1849-50)**

Ce bildungsroman[8] à caractère quasi-autobiographique traite de la vie du jeune David Copperfield qui est, à ne pas en douter, l'un des plus mémorables personnages de la littérature occidentale. Dickens commence par nous dépeindre un tableau noir du sort des enfants-ouvriers de l'âge industriel, mais cet ouvrage recèle tout de même quelques notes d'espoir. Travaillant assidûment, David cheminera vers le succès avec l'appui que sa tante lui apporte.

M. Copperfield mourut avant même que son fils David ne vienne au monde et sa mère Clara se remaria avec le cruel M. Murdstone dans le seul but de subvenir aux besoins financiers de sa famille en détresse. Pour se débarrasser de son beau-fils, ce dernier l'envoya à la pension "Salem House" où il se lia d'amitié avec James Steerforth. Peu après, la mère de David mourut en couches, abandonnant son enfant dans un monde sans répit. M. Murdstone l'envoya travailler comme ouvrier dans une fabrique où il devait désormais exercer un travail pénible. Maltraité dans son milieu de travail, un seul rêve l'habite de plus en plus: s'enfuir au plus vite pour retrouver le bonheur. A Londres, il fait la rencontre de l'excentrique Wilkins Micawber, son propriétaire, qui fit par la suite faillite et fut par conséquent emprisonné.

Dans David Copperfield*, Dickens commence par nous dépeindre un tableau noir du sort des enfants-ouvriers de l'âge industriel, mais cet ouvrage recèle tout de même quelques notes d'espoir.*

Le protagoniste quitta ensuite Londres pour Douvres pour trouver refuge chez sa tante Betsey Trotwood qui rebaptisa son neveu "Trotwood Copperfield". Doué d'une intelligence sans pareil, il reprit avec sérieux ses études de droit. Durant ces années, David logea chez M.Wickfield dont la fille était éperdument amoureuse de lui. A la sortie de l'université, David décida de se vouer à sa passion de toujours: l'écriture. Il épousa également la belle Dora Spenlow. Celle-ci mourut jeune, et David se remaria avec la fidèle Agnès et trouva le vrai bonheur perdu de l'enfance auprès de sa nouvelle femme.

L'héritage

Dickens nous laisse non seulement une œuvre riche et un témoignage inestimable de son époque, mais aussi plusieurs citations devenues aujourd'hui célèbres. En voici quelques-unes:

"Rien de ce qui est noblement accompli ne se perd jamais."

"Maîtrisez vos appétits et vous aurez vaincu la nature humaine"

"L'industrie est l'âme même du monde des affaires et la clef de voûte de la prospérité."

"Les vices ne sont souvent que des vertus poussées à l'extrême."

"Si j'étais en mesure d'oublier, j'oublierais bien des choses, car la mémoire de tout homme est chargée de tristes souvenirs et de grands troubles."

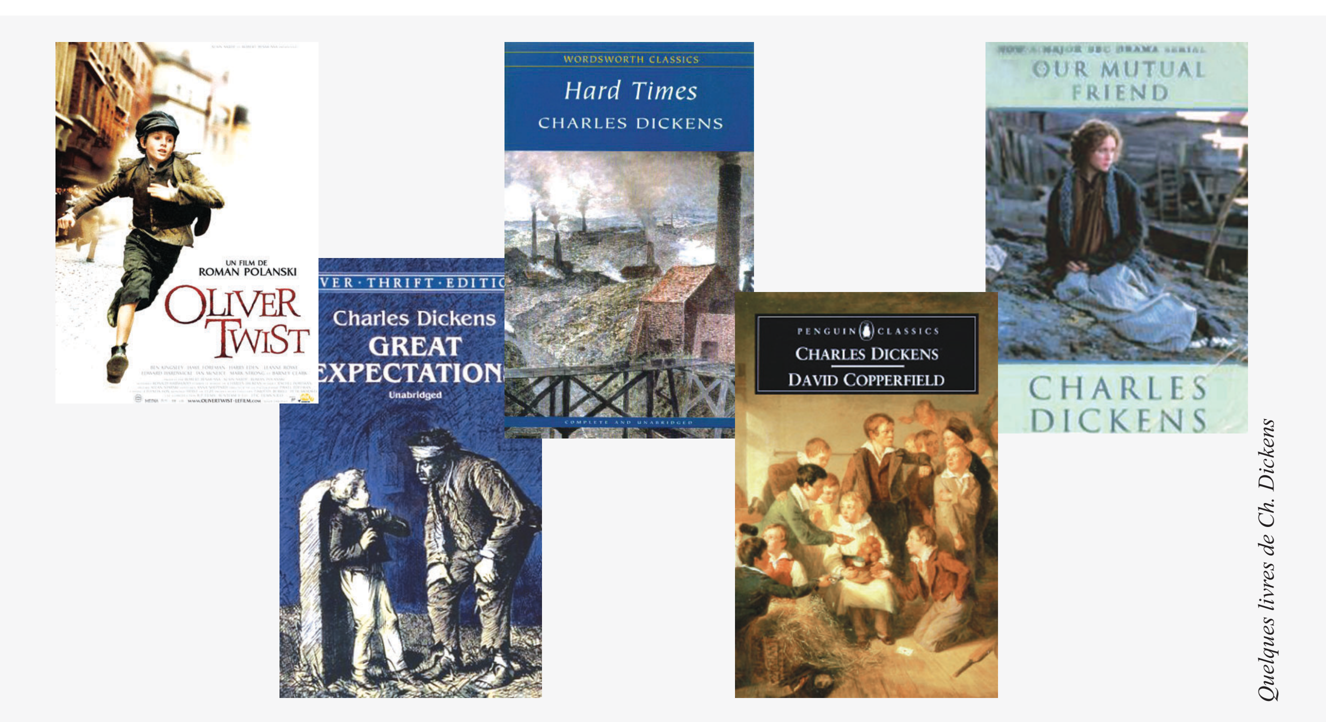
"Il n'y a que les avocats qui gagnent devant les tribunaux."

"Seules les larmes peuvent effacer la fine poussière qui recouvre nos cœurs endurcis."

"Les plus belles choses qu'il y a dans ce monde ne sont, en fin de compte, que des ombres fugaces."

"La haine portée aux grands par les petits est une louange."

"Quiconque porte ses plus beaux habits peut facilement être de bonne humeur, il n'y a pas grand mérite à ça."



Quelques livres de Ch. Dickens

---

1. Landport: Quartier situé dans la banlieue de Portsmouth à Hampshire.
2. Boz: Charles Dickens écrivit de nombreux récits tout au long de sa vie qui furent publiés sous ce pseudonyme.
3. Réalisme: Mouvement artistique et littéraire de l'Europe, débutant au XIVe siècle et en vogue jusqu'en 1930, dont le but ultime était de dépeindre la réalité avec toute franchise. Les réalistes puisent leurs thèmes dans la vie quotidienne des gens de classe moyenne et se penchent sur leurs soucis et problèmes. Ce courant s'oppose au romanticisme.
4. La Tamise (River Thames): fleuve long de 346 kilomètres traversant l'Angleterre
5. Miss Mowchr : personnage du roman *David Copperfield*
6. Nouvelle Loi des pauvres (*Poor Law amendment Act*): remanie, en la durcissant, l'aide publique aux indigents et crée des asiles aux conditions de vie inhumaine (les "bastilles"), destinées à recueillir les enfants abandonnés et les pauvres. Ces workhouses constitueront un réservoir de main-d'œuvre à des conditions inférieures à celles des salariés indépendants les plus pauvres. (Source: Wikipedia)
7. "*Please, sir, I want some more.*" Plusieurs critiques estiment que ce qu'Oliver entend par là, c'est la nourriture, mais aussi l'amour et l'affection.
8. Bildungs roman (ou roman de formation) est un genre romanesque né en Allemagne à l'époque des Lumières. Il a pour thème le cheminement évolutif d'un héros, souvent jeune, jusqu'à ce qu'il atteigne l'idéal de l'homme accompli et cultivé. (Source : Wikipedia)

Bibliographie:

- Ian OUSBY, Cambridge University Press, *Companion to Literature in English*, Wordsworth, 1992.
- M.H.ABRAMS, *The Norton Anthology of English Literature (Volume 2)*, W.W.Norton & Company, 1974.
- M.H. ABRAMS, A Glossary of Literary Terms, Thomson Wadsworth, 2005.
- www.wikipedia.org
- www.cswnet.com
- www.findet.com

L'effet du vrai et la quête identitaire dans *Enfance* de Nathalie Sarraute

Samirâ FAKHARIYAN

A propos de l'autobiographie, Philippe Lejeune pose la question suivante dans son livre *Brouillons de Soi: "Peut-on douter de ses propres souvenirs d'enfance? Entreprendre une édition critique de sa mémoire, de ses lacunes et de ses fictions? Quelle serait la fonction d'une telle opération pour celui qui la fait? Et quel intérêt, pour un lecteur?*". Ces questions qui visent un des problèmes fondamentaux de l'entreprise autobiographique, soit la fragilité du souvenir et la subjectivité qu'elle entraîne, guident l'analyse qui suit en relation à l'autobiographie de Nathalie Sarraute intitulée *Enfance*.

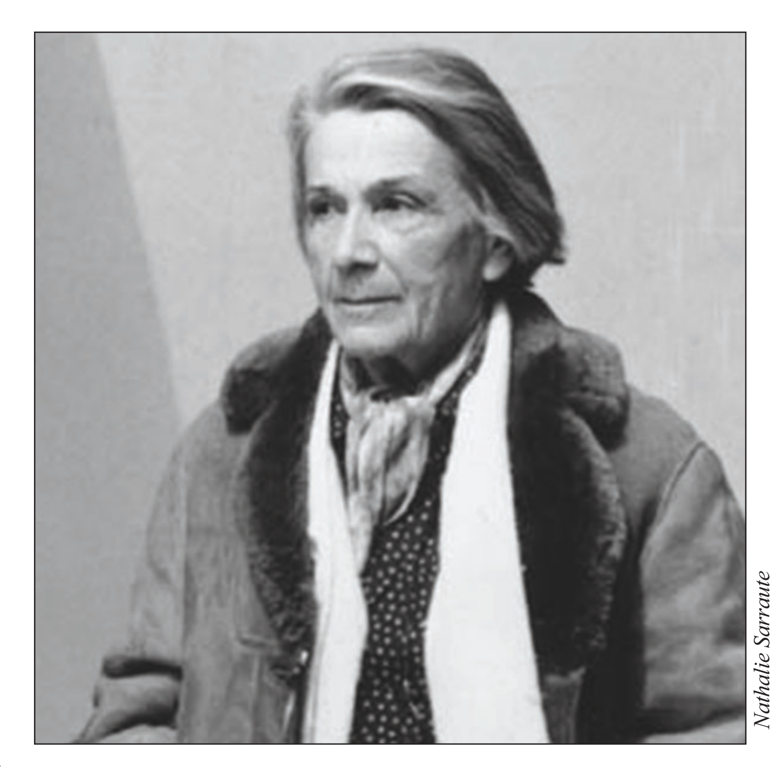
Nathalie Sarraute retrace les années de son enfance, se limitant à la période entre l'âge de deux et douze ans dans un ordre chronologique rigoureux. Elle choisit donc de gommer son adolescence et sa vie adulte du récit. En se concentrant de cette manière sur les années formatrices de sa vie, elle crée un univers dans lequel la perspective de l'enfant est au cœur du texte. Nathalie/Natacha est une enfant ballottée entre deux pays (la France et la Russie), et de ce fait partagée entre deux langues. De plus, ses liens affectifs oscillent entre la mère et le père et subiront plus tard l'influence de multiples figures parentales. Aux yeux de l'enfant, c'est une étrange et instable situation. Et pour Sarraute qui, enfant, préférait "*un monde solide, partout visible... juste à [sa] mesure*"[1], il semble difficile de concilier ces appartenances disparates. Cette conciliation, ou réconciliation, ne sera possible qu'à travers le récit de l'enfance, une fois que le passé est soumis au regard du présent, et ce à l'aide du procédé autobiographique. Mais l'autobiographie est par définition un texte autoréférentiel, sous-entendant une correspondance entre le produit écrit (le texte) et celui ou celle qui le produit (l'auteur). Ce qui nous amène à une équivalence entre l'identité et le langage, telle qu'établie par Bella Brodski:

"*Self-representation is the effect of a constructed similarity or equivalence between identity and language, an attempt to cast in fixed terms the self-reflexive, discontinuous shifts in modality and perspective, temporal and spatial, that are inherent in human experience -in a word, being- and to ground them in a single subjectivity.*"[2]

De se représenter, de s'écrire, serait donc la tentative de s'inscrire dans le concret, de fixer sa propre identité.

Mais se représenter veut aussi dire qu'il faut cerner tous les aspects d'un "moi", d'une identité en évolution constante. Ceci semblerait être une raison plausible pour l'entreprise autobiographique de Nathalie Sarraute. Revisiter son passé au présent afin d'en cerner les causes et effets (psychologiques), tout comme Hélène Cixous qui se dit "*se tailler [...] avoir envie [...] de faire parler les refoulés*"[3]. Faire chemin arrière, effectuer une mise en ordre, mais dans le cas de Sarraute, sans faire abstraction de ce qui n'a jamais été articulé, de tout ce qui était sous-jacent mais à la fois omniprésent dans le monologue intérieur de l'enfant.

Pour ce faire, Nathalie Sarraute choisit de dédoubler la voix narrative d'*Enfance*. Elle passe ainsi du monologue de l'autobiographie traditionnelle à la première personne à un dialogue narratif créé par l'intervention d'une seconde voix. Cette seconde voix assume plusieurs rôles dans la narration: *contrôle, écoute, collaboration* (Lejeune). Cette voix devient donc l'expression raisonnable de Sarraute, celle qui, à travers la remise en question, rend la narration plus objective en apparence, et donc plus crédible. Comme le dit Bruno Vercier: "*l'interrogation en forme de dialogue permet à Nathalie Sarraute de déjouer tous les pièges que pose l'écriture autobiographique*"[4]. En effet, Sarraute échapperait ainsi au problème de la subjectivité inhérent à l'autobiographie traditionnelle en créant une atmosphère où l'objectivité a droit d'expression. De plus, ce texte utilise le discours rapporté, un discours qui, d'après Genette, est mimétique. Mais toujours d'après Genette qui se base sur Emile Benveniste, l'opposition entre objectivité du récit et subjectivité du discours peut se définir selon des critères linguistiques:



Nathalie Sarraute

"*Est "subjectif" le discours où se marque, explicitement ou non, la présence du (ou la référence à) je, mais ce je ne se définit pas autrement que comme la personne qui tient ce discours, de même que le présent, qui est le temps par excellence du mode discursif, ne se définit pas autrement que comme le moment où est tenu le discours, son emploi marquant "la coïncidence de l'évènement décrit avec l'instance du discours qui le décrit*".[5]

Dans le cas d'*Enfance*, il semblerait que nous aurions affaire à un discours qui est à la fois objectif et subjectif puisque Sarraute nous relate les évènements de son enfance tels qu'ils sont censés s'être déroulés, au temps présent, et à l'aide de cette voix critique donc objective.

Mais s'agit-il du simple compte-rendu de l'expérience de l'auteur, ou de création littéraire? *Enfance* nous apparaît-il comme étant plus honnête que d'autres textes autobiographiques parce qu'il énonce son

Dans le cas d'Enfance, il semblerait que nous aurions affaire à un discours qui est à la fois objectif et subjectif puisque Sarraute nous relate les évènements de son enfance tels qu'ils sont censés s'être déroulés, au temps présent, et à l'aide de cette voix critique donc objective.

souci d'exactitude ou ses défaillances? Ou bien avons-nous affaire à un texte qui, parce que littéraire, ne fait que créer un univers vraisemblable, nous donnant ainsi l'effet de réel? Georges May affirme à ce propos que "*toute autobiographie qui est œuvre littéraire est de ce fait suspecte d'infidélité à la vérité de tous les jours*". Lejeune renchérit en disant, dans son livre *L'Autobiographie en France*, que si le lecteur est "*en droit d'exiger de l'autobiographie ce projet de sincérité, [il a] le devoir de ne pas être dupe de l'opposition sincérité/fiction qu'il suppose*"[6]. Mais sans être dupe de cette opposition entre la sincérité de l'auteur et la fiction de l'œuvre littéraire, le lecteur peut tout de même ressentir l'effet de réel, percevoir *Enfance* comme étant un récit vraisemblable. En se basant sur la théorie de Gérard Genette, il est possible d'admettre qu'un récit devient vraisemblable une fois que les actions relatées "*répondent [...] à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse*", et de plus, que "*ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites*"[7]. Le rapport entre le récit vraisemblable et l'univers de ces *maximes reçues* reste donc "muet" car implicite. Mais qu'entend-on par maximes reçues? Et dans le récit d'*Enfance* quelles serait l'univers de celles-ci?

Dans Enfance, Nathalie Sarraute parvient à exprimer ce réseau de raisonnements muets, ces sous-conversations à l'aide de la voix critique.

En exprimant la dimension universelle du moment particulier et individuel, Sarraute parvient à créer non plus l'effet de réel, mais une sorte d'effet du vrai, ce que Lejeune appelle "la ressemblance au vrai.

Un exemple de maxime reçue dans *Enfance* serait lorsque la mère, vexée que sa fille puisse trouver une tête de mannequin dans la vitrine d'un coiffeur plus belle qu'elle, lui dit: "*Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle*"[8]. Ici, la maxime s'exprime, elle est articulée par la mère. Elle n'est donc plus muette. Mais il existe toutefois aussi un réseau de raisonnements muets, en deçà de cette énonciation, à travers desquelles se révèlent ce que Sarraute appelle les *sous-conversations*:

"*Ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent, et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie*"[9].

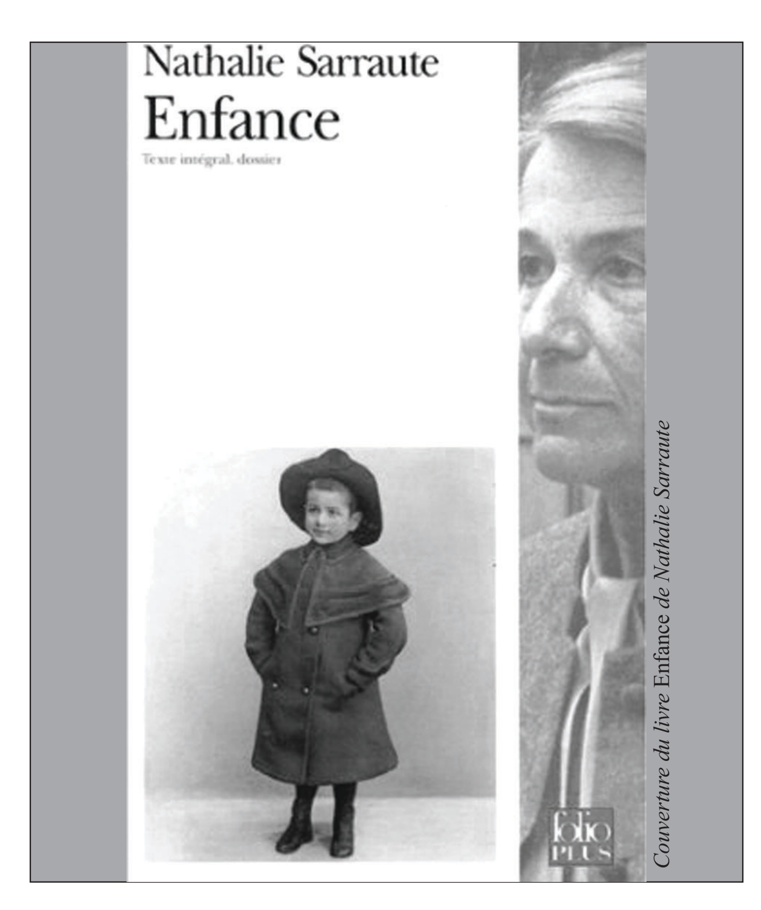
Et, dans *Enfance*, Nathalie Sarraute parvient à exprimer ce réseau de raisonnements muets, ces sous-conversations à l'aide de la voix critique. Il semble donc que le rapport implicite entre le récit vraisemblable et son référent (l'univers des maximes reçues) n'est plus muet. Mais le récit d'*Enfance* n'en est pas moins vraisemblable. Car c'est précisément en articulant les sous conversations des êtres avec un même "fond commun", en exprimant la dimension universelle du moment particulier et individuel que Sarraute parvient à créer non plus l'effet de réel, mais une sorte d'effet du vrai, ce que Lejeune appelle "la ressemblance au vrai"[10]. Et en analysant les moments marquants de son enfance, Sarraute crée un texte qui, d'après Philippe Lejeune, "*fonctionne comme le réel, [qui] en a la complexité, l'ambiguïté, la résistance*"[11].

C'est par exemple avec objectivité et détachement que Sarraute signale la complexité de son lien affectif avec son père:

"*Je ne sais pas si mon père m'a serrée dans ses bras, je ne le pense pas, ça ne m'aurait pas fait sentir davantage la force de ce qui nous unit, et son soutien total sans condition, rien n'est exigé de moi en échange, aucun mot ne doit aller lui porter ce que je ressens...et même si je ne sentais pas envers lui ce que les autres appellent l'amour, cela ne changerait rien, ma vie lui serait aussi essentielle.*"[12]

Ici, c'est le détail qui anime ce passage. L'exactitude avec laquelle Nathalie Sarraute décrit le moment où elle décide de rester à Paris chez son père donne au passage l'impression d'une action différée. Toujours selon Lejeune, "*elle essaie systématiquement d'épuiser la signification d'un geste ou d'une réplique [...]. Elle concentre son énergie dans une sorte de mime qui analyse au ralenti toutes les phases d'un mécanisme complexe*". Ce mime, cette imitation des sous-conversations et des tropismes, sont en quelque sorte l'articulation de l'inarticulable. Et c'est en donnant une forme, par le biais de l'écrit, à la sensation, aux mouvements instinctifs, que Sarraute les ancre dans le concret. Ce processus donne au lecteur l'impression que l'auteur écrit de façon spontanée, mais Lejeune indique que "*le texte d'Enfance ne fait que mimer [cette] spontanéité*". Mais qu'il s'agisse de spontanéité ou de souci d'exactitude, il en reste que le texte de Nathalie Sarraute se veut aussi *vrai* que possible. L'identité de Sarraute n'est pas encore fixée, elle est en proie à une foule de médiations externes, car en tant qu'enfant, l'autobiographe *en devenir* ne bénéficie pas encore du recul, de l'objectivité. Comme le dit Lejeune: "*Même si ce n'est qu'un mime, ce contrôle (de la voix critique) fait échapper le récit à l'assertion, il lui donne l'allure d'une recherche en mouvemen*t".

Et cette "recherche en mouvement" peut être conçue comme étant l'équivalent d'une quête identitaire, poursuite typique du processus autobiographique, comme le souligne de nouveau Lejeune: "*Toutes les autobiographies qui naissent du besoin de ressaisir l'itinéraire de sa vie, afin, d'une part, de le comprendre, et afin, de l'autre, de se réconforter par la conclusion rassurante que, en dépit des accidents de parcours, contradictions, démentis, retours en arrière, zigzags et volte-face, on est bien demeuré soi-même et que la précieuse identité du moi demeure intacte.*"



Couverture du livre Enfance *de Nathalie Sarraute*

Car si Nathalie Sarraute effectue une analyse rétroactive de son enfance en se servant de cette seconde voix critique, il est possible de dire qu'elle cherche à recréer ses souvenirs, à redéfinir l'enfant qu'elle a été de façon plus juste. Comme si elle cherchait à défier le caractère incertain de sa mémoire, comme si en se justifiant elle-même elle parvenait à une identité plus *vraie*. Elle retrouve peut-être ainsi l'équilibre absent lors de son ballottement entre ces deux pays, le français et le russe, et ces figures parentales qui étaient sans doute trop nombreuses. Elle succomberait donc à, selon Lejeune, "*la tentation d'introduire*

Comme si elle cherchait à défier le caractère incertain de sa mémoire, comme si en se justifiant elle-même elle parvenait à une identité plus vraie.

Il faudra d'abord se défaire de cette perception d'elle-même qui provient de l'autre, de l'extérieur, et qui aurait même pu influencer le souvenir, le corrompre en une perception de soi-même qui est fausse.

après-coup un mécanisme causal dans une suite d'évènements qui a pu être un effet de pure contingence". C'est à dire qu'elle cesserait de se définir selon des paramètres externes. Comme l'expliquent Bella Brodski et Céleste Schenck, l'aspect le plus saillant de l'autobiographie féminine se décèle à travers la relation de l'auteur avec ses proches: "*This "delineation of identity by alterity" [...] this self-definition in relation to significant others, is the most pervasive characteristic of the female autobiography*"[13]. Cette définition du soi, dans *Enfance*, doit passer par l'externe puisque l'enfant est encore dépendant de l'adulte pour répondre à ses besoins immédiats, ceux essentiels à sa survie, à sa sécurité affective. Mais l'enfant est aussi, malgré elle, définie par la perception des autres, perçue en relation avec sa mère. Comme dans ce passage d'*Enfance* où la mère est perçue à travers Sarraute par la nurse Adèle:

"*Chez ta mère... alors que je n'ai jamais entendu personne faire devant Adèle la plus légère allusion à ma mère. Jamais rien qui puisse me faire penser qu'Adèle connaît son existence. Et il apparaît maintenant que non seulement elle connaît l'existence de ma mère, mais qu'elle ne perd jamais ma mère de vue...elle la voit à travers moi... Elle voit toujours sur moi sa marque. Des signes que je porte sans le savoir.*"

Une fois que l'autorité de la voix narrative est dédoublée, le récit n'agit plus en tant que la représentation d'une seule subjectivité, mais plutôt comme l'expression même d'une identité en plein devenir.

L'enfant Sarraute n'est donc rien de plus que l'expression de sa relation avec sa mère, sa descendante; elle n'est pas encore à bien de devenir Nathalie. Il faudra d'abord se défaire de cette perception d'elle-même qui provient de l'autre, de l'extérieur, et qui aurait même pu influencer le souvenir, le corrompre en une perception de soi-même qui est fausse. Comme si Sarraute s'était fait la même réflexion qu'Hélène Cixous: "*Mais dire "je suis" ? Qui je? Tout ce qui me désignait publiquement et dont je me servais [...] était trompeur et faux*"[14]. Mais de nouveau Nathalie Sarraute reste bien près de l'effet du vrai car elle sait que son identité même lorsque faussée est insaisissable. La tendance du récit d'*Enfance* tend peut-être vers la justification, mais elle ne va pas jusqu'à l'affirmation d'un "moi" irréductible.

À l'aide de l'intervention de la voix critique, le récit de Sarraute laisse libre champ au doute, au questionnement, à l'hésitation. L'omniscience du récit s'éloigne de sa fonction traditionnelle, c'est à dire qu'elle ne se révèle pas à travers la fidèle transposition de faits. Elle se tourne plutôt vers l'univers des sentiments des perceptions de l'enfant Sarraute. C'est parce que ces perceptions sont remises en question que le mouvement de la quête identitaire se décèle. Une fois que l'autorité de la voix narrative est dédoublée, le récit n'agit plus en tant que la représentation d'une seule subjectivité, mais plutôt comme l'expression même d'une identité en plein devenir. D'où l'impression d'immédiateté, l'effet du vrai perceptible dans *Enfance*. C'est la quête de ce qui pourrait précéder le langage, son être profond, qui motive le récit de Sarraute. Ainsi l'affirme Brodski:

"*For Sarraute what may be prior to language -the ineffable self- is that which is most desperately sought after [...]. All perceptions, all images, all sensations are indissolubly linguistic; through the process of reenacting the discourses of her past, Sarraute speaks a world of sensation into existence.*"[15]

Et ce monde de sensations est ce que Nathalie Sarraute appelle les tropismes;

ces "*mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience*" qui "*sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est impossible de définir*"[16]. C'est en usant de la parole et du dialogue quasi psychanalytique que Sarraute tente d'exprimer cet univers inexprimable, indéfinissable. C'est en exprimant ce que tous nous ressentons que Nathalie Sarraute rejoint son lecteur, car l'effet du vrai provient de la correspondance entre le vécu de l'auteur et celui de son lecteur. La motivation de l'entreprise est donc peut-être de nature psychologique, mais elle donne lieu à un récit qui se veut hautement moral parce qu'il cherche à dire *vrai*. ■

Bibliographie

Brodski, Bella and Celeste Schenck, "Introduction". *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, 1988. pp. 1-15.

Brodski, Bella. "Mothers, Displacement, and Language". *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, 1988. pp. 243-259.

Cixous, Hélène. "La Venue à L'Écriture", *Entre L'Écriture*, Paris, Des Femmes, 1986. pp. 9-69.

Genette, Gérard, *Figures II*, Paris: Éditions du Seuil, 1969.

Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

Les Brouillons de Soi, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Le Pacte Autobiographique, Paris, Éditions du Seuil, 1938.

May, Georges, *L'Autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

O'Beirne, Emer, *Reading Nathalie Sarraute: Dialogue and Distance*, Oxford, Oxford UP, 1999.

Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Éditions Gallimard, "Folio Plus Classiques", 2004.

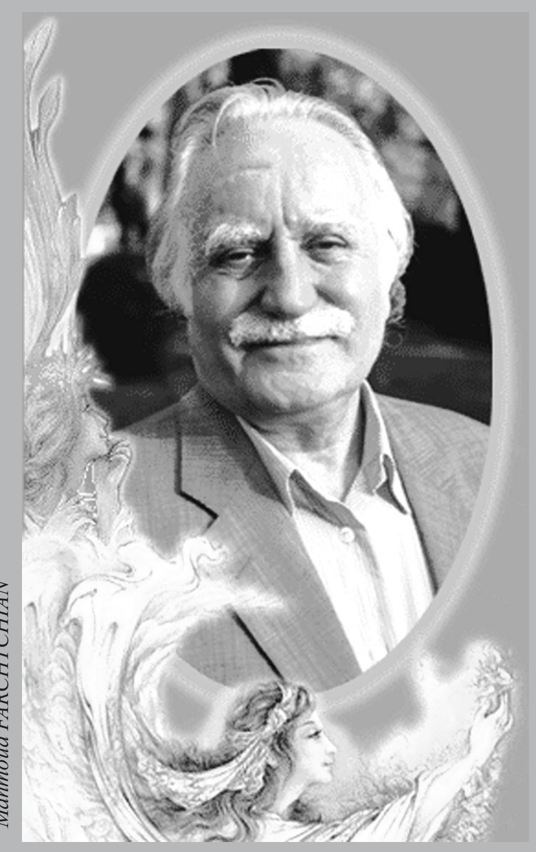
L'Ère du Soupçon: Essais sur le Roman, Paris, Éditions Gallimard, 1956.

---

1. Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Éditions Gallimard, "Folio Plus Classiques", 2004.
2. Brodski, Bella. "Mothers, Displacement, and Language". *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
3. Cixous, Hélène. "La Venue à L'Écriture", *Entre L'Écriture*, Paris, Des Femmes, 1986.
4. O'Beirne, Emer, Reading Nathalie Sarraute: Dialogue and Distance, Oxford, Oxford UP, 1999.
5. Genette, Gérard, *Figures II*, Paris: Éditions du Seuil, 1969.
6. Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
7. Genette, Gérard, *Figures II*, Paris: Éditions du Seuil, 1969.
8. Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Éditions Gallimard, "Folio Plus Classiques", 2004.
9. Sarraute, Nathalie, *L'Ère du Soupçon: Essais sur le Roman*, Paris: Éditions Gallimard, 1956.
10. Lejeune, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1938.
11. Ibid.
12. Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Éditions Gallimard, "Folio Plus Classiques", 2004.
13. Brodski, Bella and Celeste Schenck, "Introduction". *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
14. Cixous, Hélène. "La Venue à L'Écriture", *Entre L'Écriture*, Paris, Des Femmes, 1986.
15. Brodski, Bella. "Mothers, Displacement, and Language". *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
16. Sarraute, *L'Ère du Soupçon: Essais sur le Roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1956.

Entretien avec
Mahmoud Farchtchiân
Maître de la miniature persane

Entretien réalisé par
Farzâneh POURMAZAHERI
Afsâneh POURMAZAHERI

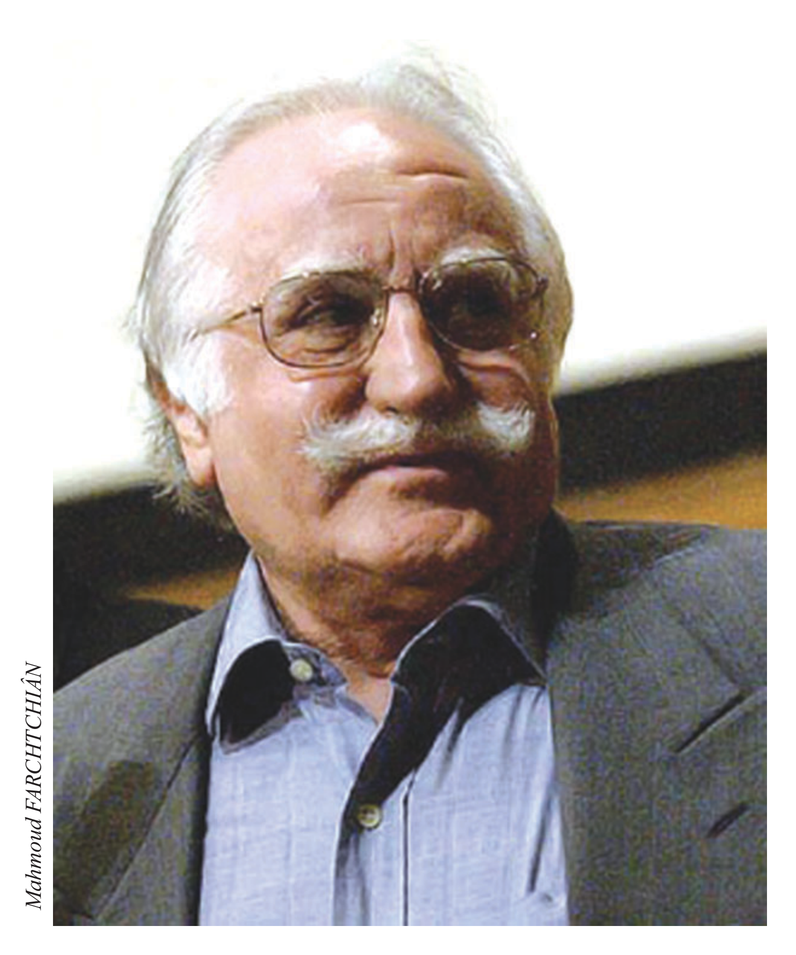

Mahmoud FARCHTCHIÂN

Ouvrir un livre de Mahmoud Farchtchiân
Est comme sauter dans un territoire magique.
La combinaison de l'imagination et de la réalité,
Prépare immédiatement le terrain pour tous.
Et c'est grâce à l'alchimie,
Dont le secret n'est révélé que chez des êtres
Peu nombreux comme Farchtchiân.

Federico Mayor
(Secrétaire Général de l'Unesco)

Le maître Mahmoud Farchtchiân naquit le 24 janvier 1923 à Ispahan. Entouré des chefs-d'œuvre architecturaux de cette ville magnifique, son esprit s'aiguisa progressivement et prit conscience de la proportion, de la couleur et de la forme. A l'âge de 5 ans, il fut évident que sa vie allait être entièrement consacrée à la peinture et à l'art. Ayant remarqué le grand intérêt de son enfant pour la peinture, son père, grand commerçant de tapis et admirateur des arts, favorisa l'épanouissement de son talent inné. Ce dernier eut l'occasion d'apprendre la peinture auprès des maîtres renommés de l'époque dont Hâj Mirzâ Aghâ Emâmî et Issâ Bahâdorî. Après avoir obtenu son diplôme à l'Académie des Beaux Arts d'Ispahan, il partit pour l'Europe afin de mieux connaître l'art occidental. Il y étudia, des années durant, les œuvres de grands artistes occidentaux, ce qui eut pour résultat de lui donner un regard artistique international.
A son retour à Ispahan, il commença à travailler dans le Bureau Général des Beaux Arts. Peu après, il fut désigné pour la direction de l'Administration des Arts Nationaux et par la suite, il rejoignit la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran où, débutant une carrière unique, il se mit à créer des œuvres flamboyantes, originales et sans pareilles qui le firent très vite mondialement connaître.

Plus tard, il partit pour les Etats-Unis où ses œuvres, rencontrant immédiatement un grand succès, furent notamment exposées à la Bibliothèque de Londres, au Musée Métropolitan, ainsi qu'à l'Université de Harvard. Aujourd'hui, ses chefs-d'œuvre sont exposés dans les galeries et les musées d'Asie, d'Europe et des Etats-Unis, aussi bien que dans de nombreuses collections personnelles. Le maître Farchtchiân a obtenu de nombreux titres et prix durant sa féconde vie artistique. Ce grand peintre a un style personnel, sans précédent et très original, et est le fondateur d'une nouvelle école. Ses toiles se nourrissent de la puissance de la création, de motifs vivants, d'espaces circulaires, de lignes fortes et douces et de couleurs ondulées; compositions élégantes de noblesse et d'innovation. Quant aux thèmes de ses tableaux, ils s'inspirent de la littérature, de la poésie classique, du Coran, des livres sacrés du christianisme et du judaïsme aussi bien que de sa profonde et ardente imagination. Ses œuvres les plus exceptionnelles sont basées sur les sentiments humains, manifestés dans les gracieuses figures qu'il peint.
Quand il travaille, le maître Farchtchiân écoute souvent de la musique et ces rythmes harmonieux animent le mouvement délicat de son pinceau sur la toile. Ses peintures nous invitent à écouter avec le cœur leurs chuchotements, aussi architecturaux que leurs formes. C'est ainsi que sur ses toiles, le maître Farchtchiân est arrivé à raconter maints contes avec l'expressivité unique de son surréalisme.


Mahmoud FARCHTCHIÂN

Afsâneh POURMAZAHERI: Quelle est l'origine du mot "miniature"?

Le terme "miniature" ne convient pas à la culture persane. C'est un mot que l'on a désormais expulsé de notre culture de l'art. En revanche, il vaut mieux tout simplement dire "la peinture persane" ou "Negârgari".

Mahmoud FARCHTCHIAN: Tout d'abord, il faut noter que le terme "miniature" ne convient pas à la culture persane. C'est un mot que l'on a désormais expulsé de notre culture de l'art. En revanche, il vaut mieux tout simplement dire "la peinture persane" ou "Negârgari". En fait, le terme "miniature" vient du mot anglais "*minimum natural*" dont l'histoire est assez longue. Quand la peinture classique de l'Europe apparut en Iran, les artistes décidèrent de faire une distinction entre la peinture européenne et celle de l'Iran, que l'on nomma alors "miniature". Cependant, ce n'est pas un mot convenable puisque, primo, c'est un terme emprunté et secundo, un tableau de miniature est de petite taille. Par exemple, à l'étranger, un petit tableau destiné à la publicité de la boisson Pepsi Cola s'appelle une miniature. Donc, en Iran, les œuvres de grande taille ne sont guère des "miniatures" mais des "peintures persanes" ou bien des "negârgari".

Farzâneh POURMAZAHERI: Quel est le point de vue des Occidentaux sur l'art du negârgari, cet art oriental?

M.F.: Les Occidentaux apprécient beaucoup les arts originaux de la Perse. Comme vous pouvez le constater, de nombreux livres ont été rédigés par les étrangers sur l'art persan, en fait plus que par les Iraniens eux-mêmes. Certains de ces livres contiennent de fines analyses et des commentaires pertinents et très instructifs là-dessus. Des scientifiques de haut rang tels que Stewart Caliber, B.W. Robinson et le professeur Pope ont travaillé sur l'art persan. Dans son testament, le professeur Pope a souhaité être enterré à Ispahan, près de la rivière Zâyandeh Roud. Donc, nous voyons comment des Occidentaux se sont consacrés à la découverte de l'art et de la culture persans.

A.P.: Etant donné que la plupart de vos expositions ont eu lieu en Italie, pourriez-vous nous dire quelle nation s'est davantage intéressée à l'art du negârgari?

M.F.: Les Italiens sont les plus enthousiastes, c'est pourquoi ils organisent beaucoup d'expositions consacrées à l'art persan. Quant à mon livre récemment publié, il a été apprécié par le vice président de l'Université Internationale de l'Art à Florence, cette ville de tous les arts.

F.P.: Quels sont vos sujets préférés?

M.F.: Selon moi, n'importe quel sujet qui vient à l'esprit de l'artiste et avec lequel il peut communiquer peut devenir le sujet d'un tableau. Ce qui importe, c'est comment développer le thème choisi, qu'il soit épique, religieux, etc.

A.P.: A votre avis, dans quelle mesure la jeune génération a pu communiquer avec la peinture persane? Quel est votre conseil aux amateurs?

M.F.: Heureusement, la jeune génération va à la rencontre de cet art avec beaucoup d'enthousiasme. Avant, très peu d'artistes persans, disons dix hommes et deux ou trois femmes présentaient leurs tableaux à l'occasion d'une exposition, et chacun ne présentait que trois ou quatre tableaux. Mais maintenant, plusieurs centaines de jeunes artistes, hommes ou femmes, participent aux expositions. C'est d'autant plus remarquable que la moitié des tableaux sont absolument à voir. C'est pour cette raison que je pense que l'art persan est de plus en plus entre les mains de la jeune génération. Dans le passé, sous prétexte du modernisme, on nous a éloignés de notre identité culturelle tout en voulant remplacer notre culture par la culture occidentale. Pourtant, la peinture persane ne se manifestait dans le monde qu'en se basant sur sa propre identité originale. Bien sûr, cela ne veut pas dire qu'il faut renoncer à toute innovation. Mais il faut que nous connaissions et ayons foi en notre passé pour pouvoir innover. Sinon, notre art courrait de jour en jour vers la décadence. Je crois que les jeunes artistes aussi bien que les responsables commencent peu à peu à se reprendre en main et à amorcer un mouvement de retour aux sources, de comprendre l'immense potentiel de la peinture persane. Notre art pictural est riche, pur et original et il appartient à notre nation, sans discontinuité entre le passé et la jeune génération.

F.P.: Pourquoi certains s'efforcent-ils de convaincre le public que le negârgari est né en Chine? Est-ce que cette prétention est fondée?

M.F.: C'est une idée absolument fausse, et est diffusée par des personnes qui ne connaissent pas assez l'histoire de l'art. L'art n'est pas une marchandise à exporter et importer. Nos ancêtres ne restaient pas les bras croisés à attendre les créations artistiques venues d'ailleurs. Et cela depuis très longtemps. Par exemple, les fresques des grottes et des cavernes de Hamiân et Mirménâr datent d'il y a dix mille ans. Evidemment, cet art ne vient pas de la Chine, une telle prétention ne peut que porter atteinte à notre culture et identité nationales. Parmi d'autres prétentions de ce genre, qui ne sont basées sur rien, je peux nommer le livre de Saddam Hussein intitulé *Oroubatol Olamâ el Adjam*. Dans ce livre, Saddam a présenté des grands poètes persans dont Hâfez, Sa'adî et Rûmî comme des poètes arabes. De même, dans le Musée Métropolitan, je suis tombé sur un livre intitulé *Noghouch al Arabiat al Hendesiah* traduit en 28 langues sauf en persan, alors que toutes les pages du livre étaient illustrées de dessins et de motifs traditionnels persans datant de huit siècles. N'est-ce pas affligeant? Malheureusement, certains pensent que la peinture persane vient de la Chine, mais ce n'est pas vrai. Notre peinture est nationale. Si l'on attribue notre peinture aux Chinois et nos poètes aux Arabes, que restera-t-il? Comment peut-on ignorer l'existence du pot en céramique perse datant de cinq

Il faut que nous connaissions et ayons foi en notre passé pour pouvoir innover. Sinon, notre art courrait de jour en jour vers la décadence. Je crois que les jeunes artistes aussi bien que les responsables commencent peu à peu à se reprendre en main et à amorcer un mouvement de retour aux sources, de comprendre l'immense potentiel de la peinture persane.

L'art n'est pas une marchandise à exporter et importer. Nos ancêtres ne restaient pas les bras croisés à attendre les créations artistiques venues d'ailleurs.

Bien que l'art ne connaisse aucune limite, il ne faut pas laisser les identités nationales de chaque pays tomber dans l'oubli.

millénaires? Il suffit de contempler les délicats motifs de ce récipient en terre cuite pour voir la grandeur d'une civilisation derrière chaque ligne de ces motifs. Prenons le cas de la peinture chinoise. La peinture chinoise moderne, celle du Moyen-âge ou bien celle de l'Antiquité, toutes, se manifestent sous le nom de peinture chinoise. Ainsi, l'identité et l'originalité de l'art pittoresque de l'Extrême Orient se montre dans chacune de ces périodes. Bref, bien que l'art ne connaisse aucune limite, il ne faut pas laisser les identités nationales de chaque pays tomber dans l'oubli.

A.P.: Malgré tout ce que vous avez dit, nous voyons dans certains tableaux des physionomies mongoles tout à fait différentes des nôtres. Comment vous justifiez cela?

M.F.: Eh bien, il faut simplement se souvenir que plusieurs siècles durant, l'Iran a vécu sous domination mongole. C'est donc normal que notre peinture comprenne des physionomies asiatiques.

A mon avis, la femme chez un peintre persan représente la beauté divine tandis que le vieillard est la manifestation de la perfection divine. Ils sont donc deux aspects interdépendants et sont deux caractéristiques indissociables de la divinité.

F.P.: Quelle est la caractéristique la plus éminente d'un artiste?

M.F.: La modestie. A mon avis, il n'y a rien de pire que l'orgueil pour déposséder le travail d'un artiste de sa pureté et de sa perfection, de transformer sa clarté en obscurité. La vie, surtout chez un artiste, ressemble à une coupe à remplir indéfiniment. Dès que l'artiste la croira pleine, il n'avancera plus. Plus il a soif et plus il est modeste, plus la coupe s'emplira par faveur divine sans déborder. Ainsi, le créateur d'une œuvre doit s'abreuver à la source éternelle tout en ayant toujours soif d'apprendre et de créer.

A.P.: De quel sujet l'art du negârgari traite-t-il généralement? Pourquoi la violence des champs de bataille ou bien les scènes de massacre sont moins présentes que la délicatesse féminine et la douceur de la nature?

M.F.: Bien qu'un tableau de negârgari ne soit pas exempt de scènes violentes, la différence repose sur le fait que toute violence est assouplie par des lignes et des couleurs agréables. Dans le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, les scènes de bataille et de massacre sont dépeintes avec plus de délicatesse et moins de rudesse. Toujours concernant le sujet de la peinture persane, certaines personnes demandent pourquoi la plupart des tableaux mettent en scène une jeune femme en compagnie d'un vieil homme. A mon avis, la femme chez un peintre persan représente la beauté divine tandis que le vieillard est la manifestation de la perfection divine. Ils sont donc deux aspects interdépendants et sont deux caractéristiques indissociables de la divinité.

F.P.: Etant donné que vous consacrez la majeure partie de votre temps à la lecture, dites-nous quel a été le rôle de cet exercice mental dans votre formation artistique?

M.F.: Je crois que chacun, quelque soit son domaine, que ce soit la science, l'art l'industrie, etc., doit faire de son mieux pour être le premier, le meilleur. Même s'il ne l'est pas, il doit s'efforcer d'atteindre la perfection. La soif d'apprendre ne doit jamais s'éteindre. Quant à moi, j'ai toujours essayé de me documenter dans mon domaine et d'améliorer mes connaissances artistiques. J'ai beaucoup étudié, je m'intéresse à tout ce qui concerne l'art, bien que j'en aie déjà une idée. Il se peut que je trouve une petite

remarque dont le contenu me paraît bien utile. Je possède donc un grand nombre de livres très précieux et très instructifs, ici et aux Etats-Unis. J'ai l'intention de les offrir à une organisation afin de les préserver. Je me rappelle que j'étais en Autriche lorsque la guerre commençait à n'être plus qu'un mauvais souvenir. Les gens vendaient leurs bibliothèques pour une bouchée de pain. Pour l'étudiant que j'étais, c'était la meilleure occasion qui pouvait se présenter. J'ai acheté autant de livres que j'ai pu et je les ai ramenés en Iran. Je veux vraiment qu'ils soient conservés. Quand j'étais jeune, je travaillais sans cesse, sans fatigue. J'ai passé des heures à étudier les tableaux dans les musées. Maintenant, avec sept heures de travail par jour, je me sens heureux.

A.P.: Laquelle des écoles telles que l'impressionnisme, le surréalisme, le cubisme, etc. a pu, selon vous, mieux s'allier avec la peinture persane, l'art du negârgari?

M.F.: Toutes les écoles qui ont influencé les arts se manifestent plus ou moins dans la peinture persane. Autrement dit, l'art de negârgari a pu bien réagir face aux courants artistiques qui ont marqué l'art mondial.

F.P.: Si vous aviez à mentionner un vrai exemple de l'homme parfait, qui nommeriez-vous?

M.F.: Je dirais le prophète Mahomet. Il est d'une telle éminence et possède une telle personnalité divine que nous n'arrivons pas à le comprendre. Nous ne sommes pas capables de décrire la magnanimité de son âme. Cela nous dépasse. C'est la même chose pour Jésus Christ et Moïse, notre niveau de la compréhension ne contribue pas plus à la découverte de leur grandeur. Dans le livre *Cents Grandes Personnalités du Monde* publié récemment aux Etats-Unis,

Toutes les écoles qui ont influencé les arts se manifestent plus ou moins dans la peinture persane. Autrement dit, l'art de negârgari a pu bien réagir face aux courants artistiques qui ont marqué l'art mondial.



M. Farchtchiân lors de l'un de ses cours



Buste de M. Farchtchiân

le nom du prophète Mahomet est en première page. Ce qui est intéressant à ce propos, c'est que l'auteur du livre n'est ni iranien ni musulman. Malheureusement, ce livre n'est pas connu en Iran.

L'œil de l'artiste doit se familiariser avec l'esthétique pour pouvoir distinguer les choses et pour diriger le cerveau et la main de l'artiste vers un délicat développement des images déjà incarnées dans son esprit.

A.P.: Quelle place tient l'imagination dans le développement d'une œuvre artistique?

M.F.: Une grande place. Un peintre doit parfaitement maîtriser son travail. Sa main doit se déplacer sur la toile avec une habileté telle qu'elle se soumette automatiquement à son cerveau, pour qu'ensuite l'artiste développe des images. Personne n'est dépourvu d'imagination. Mais chez les artistes, elle est plus forte. Aussi un poète a-t-il besoin d'une grande maîtrise afin d'organiser ce qu'il imagine selon une forme poétique. Quant à un peintre, il se sert de son imagination pour arranger des lignes, des couleurs et des motifs de façon harmonieuse. Mais l'imagination seule ne suffit pas. Son œil doit se familiariser avec l'esthétique pour pouvoir distinguer les choses et pour diriger le cerveau et la main de l'artiste vers un délicat développement des images déjà incarnées dans son esprit.

F.P.: En regardant vos tableaux, il semble que les oiseaux gazouillent, le vent souffle, le ruisseau murmure et ainsi la musique de la nature s'entend. Quel secret y a-t-il derrière vos œuvres si vivantes?

M.F.: Quand je lance des lignes et des couleurs sur la toile, je m'imagine conversant avec Dieu. Je parle avec la nature et je l'aime. Lorsque je passe par la nature, je ne ferme pas les yeux. Croyez-moi, il y a tant de secrets dans une feuille détachée d'une branche. Malheureusement, cette nature inspiratrice est mal aimée par l'homme. Il nous faut vraiment l'aimer.

F.A. POURMAZAHERI: Maître Farchtchiân "La Revue de Téhéran" vous remercie infiniment pour avoir accordé votre temps malgré votre court séjour en Iran.

M. FARCHTCHIAN: Je remercie "La revue de Téhéran" pour cette interview. ■

Publications du maître Mahmoud Farchtchiân

- *Les Peintures et les Dessins de Mahmoud Farchtchiân (tome I)*,1976.
- *Les Peintures et les Dessins de Mahmoud Farchtchiân (tome II)*,1991.
- *Les Héros du* Shâhnâmeh, 1991.
- *Farchtchiân / Unesco - Cent trente-cinq œuvres du maître Farchtchiân*
- Farchtchiân / Unesco - Œuvres sélectionnées par l'Unesco comprenant une centaine d'œuvres

Prix et distinctions reçus par le maître Mahmoud Farchtchiân

- L'inclusion du nom de l'artiste dans le répertoire "Who's Who" du XXI[e] siècle en 2001
- L'inclusion du nom de l'artiste dans le répertoire des intellectuels du XXI[e] siècle en 2000
- Statue européenne en or de l'art, Italie, 1985
- Médaille de l'art, Italie, 1984
- Diplôme académique de l'Europe, Académie de l'Europe-Italie, 1983
- Diplôme du mérite de l'Université d'Art, Italie, 1982
- Médaille d'or de l'Académie de l'Art et du Travail, Italie, 1981
- Premier prix du Ministère de la culture et de l'art, Iran, 1973
- Médaille d'or du Festival International d'Art, Belgique, 1958
- Médaille d'or de l'art militaire, l'Iran 1952

Entretien avec
Charles-Henri de Fouchécour

Kâmrân GHARAGHOZLI

Comptant parmi les plus éminents spécialistes européens de la langue et de la littérature persane classique, Charles-Henri de Fouchécour a enseigné à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) et est actuellement professeur émérite à Paris-III-Sorbonne Nouvelle. Il a également dirigé l'Institut Français de Recherche en Iran (IFRI) dans les années 1970 et a fondé en 1978 *Abstracta Iranica*, revue recensant périodiquement et de manière critique l'ensemble des travaux de recherche traitant de la culture ou de la civilisation iraniennes.

Il a récemment publié la première traduction commentée de l'ensemble du *Divân* ("recueil" en persan) de Hâfez , figure centrale de la poésie persane lyrique du XIVe siècle, en langue française. Alliant à la fois la beauté de la langue à la profondeur du sens, cette traduction vient combler un vide dans le domaine de la traduction des œuvres majeures de la poésie persane, tout en permettant à chacun, grâce à ses commentaires ouvrant de nombreuses pistes d'interprétation, d'en faire une lecture personnelle et profonde.

Il a notamment reçu le Prix Nelly Sachs de la Traduction de poésie en 2006 pour cet ouvrage. Lors d'un récent séjour en Iran, le Prix 2007 de la Bibliothèque Nationale d'Iran ainsi que la Médaille du Centre de Recherches d'études hâféziennes de Shiraz lui ont également été décernés. Nous l'avons rencontré avant son départ à l'occasion de l'une de ses conférences portant sur l'orientaliste Louis Massignon et son œuvre consacrée au mystique Mansûr Hallâj.

Pour commencer, pourriez-vous nous dire quelles sont, à votre avis, les principales sources qui auraient pu inspirer les œuvres de Hâfez?

A mon avis, les œuvres de 'Attâr pourraient bien être l'une des sources de Hâfez. J'étudie actuellement ses œuvres et sa pensée et j'y retrouve certaines des influences que l'on remarque chez Hâfez. Je pense également que Nezâmi a inspiré Hâfez.

Que pensez-vous du rapport entre la raison, la foi et l'amour chez Hâfez?

J'ai récemment approfondi mes recherches sur Hâfez et je suis arrivé au résultat suivant: dans sa pensée, l'amour est si important qu'il tire après lui la raison et la foi. Il les éclipse. Ainsi, l'amour est l'un des traits de l'être humain qui éclipse la raison et la foi.

Dans quelle mesure la pluralité de sens des poèmes de Hâfez peut aider le lecteur à découvrir des horizons sémantiques différents?

Chaque persanophone peut consulter le sort à travers le recueil de poèmes de Hâfez et recevoir la réponse qu'il attendait dans les vers de son *Divân*, qu'il pourra interpréter de façon très personnelle. Cependant, l'ambiguïté et la pluralité de sens des poèmes de Hâfez ne va pas jusqu'à permettre n'importe quel décodage. Derrière tous les vers de Hâfez, il y a une structure identique qui persiste.

Quelle est cette structure selon vous?

Le noyau original de la pensée de Hâfez repose sur cette idée qu'aux premiers temps de l'être, un pacte a été conclu entre l'homme et l'Aimé (*yâr*); l'homme a répondu à Dieu: "J'accepte que tu sois

mon Ami et mon Bien-Aimé". Par conséquent, l'homme doit respecter cet accord et vivre selon ce pacte. Ensuite, après sa mort, il rendra sa vie à l'Ami. Quoi qu'il en soit, le *Divân* de Hâfez n'est pas très long, pourtant ses écrits sont tellement denses que personne ne peut prétendre avoir compris toute l'amplitude et la profondeur de sa pensée.

Quelle est l'attitude de Hâfez à l'égard de l'intégrisme et de la superstition pouvant être susceptible de menacer une société basée sur la religion?

Hâfez a résisté aux soufis, ou plutôt aux "faux soufis" diffusant au nom de la religion l'intégrisme et la superstition. C'est avant tout à eux qu'Hâfez s'est opposé.

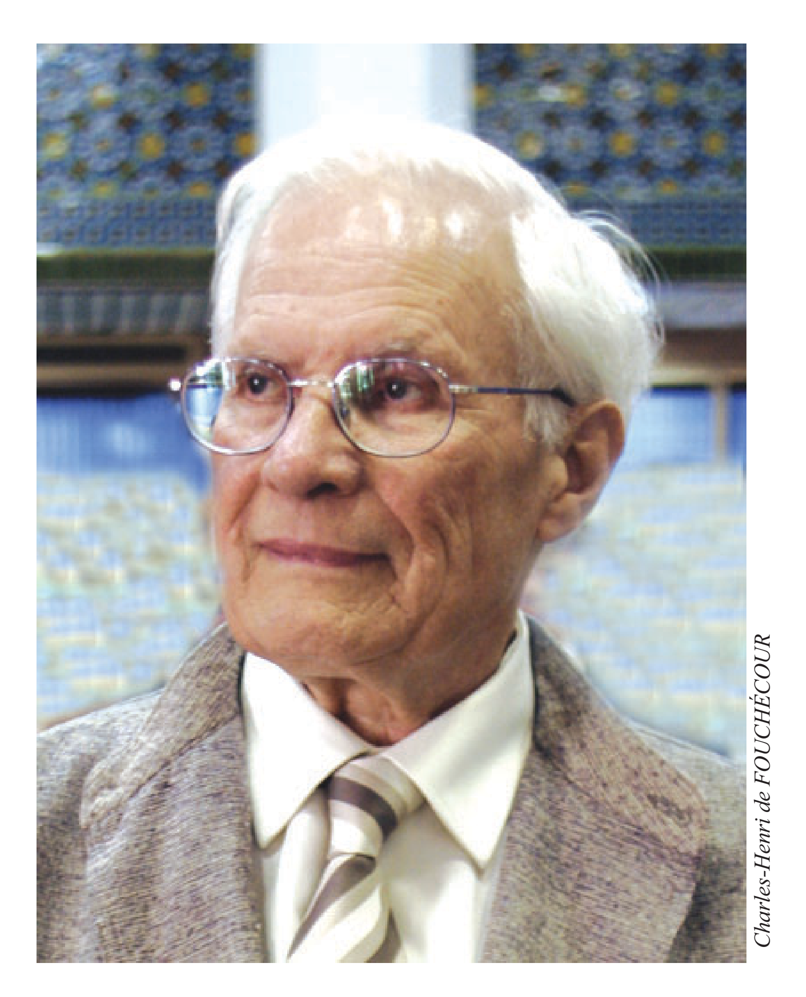
Quel accueil fait-on actuellement à l'œuvre de Hâfez en France et comment voyez-vous l'avenir des recherches et des études hâféziennes dans ce pays?

Il est encore trop tôt pour répondre. La traduction française du *Divân* de Hâfez vient à peine d'être publiée, donc je ne peux pas juger. Les exemplaires de la première édition de cette traduction sont presque épuisés, il semble dès lors avoir été très bien accueilli. Cependant, il faut dire qu'en général, les Français préfèrent Sa'adi à Hâfez. Hâfez est difficile pour les Français, tandis qu'en Allemagne, c'est le contraire: les Allemands s'intéressent davantage à Hâfez.

Merci beaucoup de nous avoir accordé votre temps.

Je vous remercie également.

***

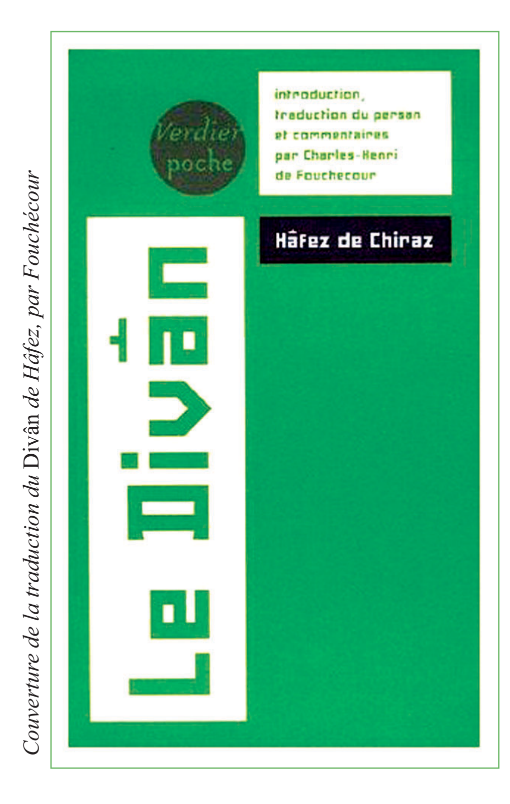


Charles-Henri de FOUCHÉCOUR

Discours de monsieur Charles-Henri de Fouchécour lors du congrès de commémoration des activités islamologiques de Louis Massignon, prononcé au Centre de Rédaction de la Grande Encyclopédie islamique le 25 juin 2007:

L'originalité de l'œuvre de Louis Massignon réside dans la fermeté de sa structure et la cohésion de ses éléments. Louis Massignon, semblable en cela à tous les hommes de science, s'intéressait aux découvertes concernant son champ d'investigation, c'est-à-dire les origines du soufisme. Cet intérêt, loin de conduire à un travail désordonné, a poussé Louis Massignon à choisir l'étape la plus

En général, les Français préfèrent Sa'adi à Hâfez. Hâfez est difficile pour les Français, tandis qu'en Allemagne, c'est le contraire: les Allemands s'intéressent davantage à Hâfez.



Couverture de la traduction du Divân *de Hâfez, par Fouchécour*

Massignon avait une large connaissance de l'histoire des religions qui existaient encore lors des premiers siècles de l'islam en Iran. Selon lui, le Coran est l'unique livre qui a inspiré le vocabulaire du soufisme; il est la source principale du lexique mystique soufi.

Dans le chef d'œuvre de Massignon La Passion de Hallâj, *l'on voit s'ébaucher l'histoire du soufisme et l'on peut dire que l'auteur, Louis Massignon, a posé les bases de toutes les investigations ultérieures dans le domaine de l'histoire du soufisme en composant cette œuvre sans pareil.*

importante de l'histoire du soufisme des premiers siècles. Cette étape est la vie exceptionnelle d'un personnage représentatif de ces siècles premiers, le soufi Mansûr Hallâj.

Pour écrire la biographie de Hossein Mansûr Hallâj, il faut prendre en considération tous les détails de sa vie, ainsi, dans le chef d'œuvre de Massignon *La Passion de Hallâj*, l'on voit s'ébaucher l'histoire du soufisme et l'on peut dire que l'auteur, Louis Massignon, a posé les bases de toutes les investigations ultérieures dans le domaine de l'histoire du soufisme en composant cette œuvre sans pareil.

Il a tracé avec exactitude les limites de ses recherches; contrairement à ses prédécesseurs, il a montré que les méthodes comparatives et l'influence des autres religions, à part l'islam, n'ont pas de place dans les recherches concernant l'origine du soufisme.

Massignon avait une large connaissance de l'histoire des religions qui existaient encore lors des premiers siècles de l'islam en Iran. Selon lui, le Coran est l'unique livre qui a inspiré le vocabulaire du soufisme; il est la source principale du lexique mystique soufi. Ce vocabulaire comporte une nouvelle spiritualité.

Louis Massignon, chercheur expérimenté, a choisi la méthode qui convenait selon lui à son but. Le résultat de ses efforts a été un livre important, *L'Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*. Son œuvre est un bon exemple d'historiographie. Il a tracé une nouvelle voie et nous savons tous qu'aucun guide n'est exempt d'erreurs. Il a étudié quelques personnages soufis, dont Ahmad Ghazâlî. Il n'a pas accordé suffisamment d'importance aux perceptions soufies et mystiques des prédécesseurs de Mansûr Hallâj.

Le second volume du livre *La Passion de Hallâj* s'intéresse à la tradition hallâjienne et le rayonnement de l'homme (*shâhed*) soufi, mais il n'a pas le même niveau que le *Divân* de Hâfez. Hâfez a réussi à donner, en trois vers, une vue d'ensemble de Hallâj.

Dans ces vers, Hâfez écrit "chante bien" et non pas "chanta bien", car la leçon de Hallâj est éternelle:

Tous ceux qui se trouvent pendus comme Mansûr à sa potence
Sont purifiés de leurs désirs, Hâfez est chassé de l'audience[1] .

Dans ce deuxième vers, on voit qu'il s'agit de la perfection: "*ceux qui se trouvent pendus*", c'est l'image matérielle

de la perfection. "*ceux qui comme Mansûr*" est le sujet, c'est-à-dire qu'ils ont atteint la perfection alors qu'Hâfez est encore débutant.

Cet ami, qui exalta la potence,
Par sa mort, de révéler les mystères
Au public, il eu le tort[2]

Ici, deux mots sont importants: les mystères (*asrâr*) et la faute (*jorm*). Comme vous le voyez, Hâfez n'a pas utilisé la phrase "*ana-l haqq*" (je suis le Vrai) comme l'avait fait Hallâj. Son délit consistait en la révélation des mystères. Louis Massignon a montré que la phrase "je suis le Vrai" ne se trouve pas dans l'œuvre de Hallâj, pourtant cette phrase, dans la tradition hallâdjienne, est le résumé de sa pensée. Massignon a profondément étudié cette phrase. Il a étudié la signification du Vrai (*Haqq*) à l'époque de Hallâj, et la signification de la phrase "je suis le Vrai" (*ana-l haqq*) dans la tradition hallâjienne. Chez lui, il y a en effet une grande différence entre "le vrai" (*haqq*) et la vérité (*haqîqa*). La *haqîqa* est le secret de la nature de Dieu. *Haqq* est un des noms de Dieu et ce nom exprime une réalité visible: l'ordre et l'amour de Dieu.

Dans ce dernier vers, Hâfez évoque "les" mystères, et non "le" mystère, faisant ainsi allusion aux événements de la vie spirituelle. Louis Massignon a montré que dans l'œuvre de Testrî, l'un des contemporains de Hallâj, "le secret de Dieu" signifie "la nature de Dieu".

Dans un court mais remarquable essai, Houchang A'lam s'est penché sur la vie de Massignon et l'on voit ainsi que ce dernier ne faisait pas de distinction entre sa vie scientifique et sa vie personnelle. Bien qu'il ait été chercheur en sciences religieuses, il savait que la recherche sans expérimentation est impossible. Il savait que celui qui veut comprendre l'islam véridiquement doit le pratiquer, c'est-à-dire qu'il doit participer aux prières musulmanes au moins spirituellement, au fond de son cœur. Selon Massignon, sans cette expérience, sa recherche ne donnait pas de résultat.

Il est vrai que Louis Massignon avait des opinions extrêmes et négatives sur le chiisme ou la pensée d'Ibn 'Arabi, mais ce fut lui qui offrît la lithographie du *Hikmat-ol-Ishraq* de Sohrawardî à Henry Corbin, qui à son tour mit en relief l'œuvre de Ruzbehân Baqlî Shîrâzî, ou encore fit connaître la bravoure de Salman le Pur (Salman Fârîsî) ainsi que l'identité de Marie et de Fatima. ■

Traduit par
Samirâ FAKHARIYAN

Louis Massignon a montré que la phrase "je suis le Vrai" ne se trouve pas dans l'œuvre de Hallâj, pourtant cette phrase, dans la tradition hallâdjienne, est le résumé de sa pensée.

1. Cho Mansûr az morad anan ke bardarand bar darand Bedin dargah Hâfez ra cho mikhanand miranand

2. An yar kazu gasht sare dar boland jormash in bud ke asrar hoveida mikard

Shahîd Balkhî

Sarah MIRDAMADI

Richesse et savoir sont comme rose et narcisse
Qui ne sauraient fleurir ensemble.

Né à Balkh au IXe siècle, Abol-Hasan Shahîd Ibn Hossein Jahûdânakî Balkhî fut un grand théosophe, théologien et philosophe de son temps qui passa la plus grande partie de sa vie à étudier et à enseigner. Il fut notamment remarqué à la suite d'une controverse concernant la nature du plaisir qui l'opposa à Rhazès, anecdote figurant dans de nombreux écrits de l'époque et qui fut largement retenue par la postérité. On peut notamment retrouver la conception de la notion de plaisir chez Shahîd Balkhî - opposant notamment plaisir du corps et plaisir de l'âme en défendant la précellence de ce dernier - dans des ouvrages tels que *Sawân-ol-hikma* de Abû Soleymân Mantiqî. Il s'entretint également avec Rhazès sur de nombreux autres sujets tels que la connaissance du divin, les notions d'immobilité et de mouvement, ou encore l'eschatologie. Ces débats conduisirent d'ailleurs Rhazès lui-même à composer un ouvrage en réponse aux problèmes et questions soulevés lors de ces échanges avec Shahîd Balkhî. Poète reconnu, il se distingua avant tout par ses ghazals qu'il rédigea en persan et en arabe, mais dont une grande partie a malheureusement été perdue. Il fut également un éminent maître calligraphe dont le génie artistique a notamment été évoqué par Farrokhî lui-même. Il mourut en 936 et le poète Roudakî, qui lui vouait une grande admiration, lui rendit hommage en composant une élégie funèbre vantant l'étendue de son talent.

Serment

J'en fais le serment par ta vie, un serment solennel,
jamais je ne t'abandonnerai ni n'écouterai nul avis.
Non, je n'accepterai aucun de ces avis qu'on me prodigue,
car un avis contre un serment est de nulle valeur.
J'ai ouï dire que le paradis appartient à celui
qui procure au cœur désireux l'objet de son désir.
Mille perdreaux jamais n'auront l'âme d'un faucon,
mille esclaves jamais n'auront l'âme d'un seigneur.
Si l'empereur de Chine contemplait ton visage,
il te rendrait hommage et prodiguerait ses trésors.
Si le roi des Hindous voyait ta chevelure,
il se prosternerait et raserait les temples.
Je suis comme Ebrâhim dans la machine du supplice,
on voudrait me précipiter au bûcher des regrets[1].
Mais la paix soit sur toi, ô ma rose du Paradis,
et que ton visage toujours oriente tes prières !

Les astres

Gloire au soleil, à Vénus, à la lune :
ils sont indemnes éternellement.
Ils courent tous selon leur unique loi
et sans jamais s'écarter de leur route.
On croirait voir une assemblée de rois,
entre lesquels le soleil est empereur.
Ils sont amis et face à face
ils se regardent l'un l'autre…
Il est au ciel deux artisans,
l'un est tailleur et l'autre tisserand.
L'un ne coud que la tiare des rois,
l'autre ne tisse que de la bure noire. ■

1. Selon la légende musulmane, Ebrâhim (l'Abraham de la Bible), apôtre du vrai Dieu, fut, sur l'ordre du roi païen Nemrod, attaché à une catapulte pour être précipité dans un brasier gigantesque.

Traductions et note extraites de l'ouvrage de Z. Safâ, *Anthologie de la poésie persane*, Gallimard/Unesco, 2004.

Le luth fou

Lalla Gaïa à Qom (4)

Vincent BENSALI

Lalla Gaïa se repose un moment auprès de la sépulture des cinq enfants de la lignée de l'Imâm Sajjâd. Tandis qu'elle est assise dans l'un des deux édifices, celui qui abrite deux des quatre frères, les deux autres étant ensevelis avec leur sœur dans celui d'à côté, et médite les paroles du vieux gardien du lieu, son attention se trouve attirée par une petite porte qui, au vu de son emplacement, ne peut donner que sur un escalier menant sur le toit. D'ailleurs, l'air frais qui se fraie un chemin sous elle atteste qu'elle donnerait plutôt sur un éventuel sous-sol. Il est vrai que les deux bâtiments du sanctuaire sont posés sur deux grandes terrasses de brique excédant largement leurs périmètres respectifs. Existerait-il des pièces souterraines, des caves? Lalla Gaïa se rappelle alors les milliers de monticules qu'elle a dû contourner et parfois gravir afin de se rendre jusque là. Leur nombre et leur distribution ne correspond pas aux alignements réguliers révélant la présence d'un ou de plusieurs qanât[1]. Et il n'y a pas dans le paysage le moindre ouvrage permettant d'expliquer que l'on ait déplacé autant de terre. Voilà qui est étrange ! Ne pouvant contenir sa curiosité, elle va quérir le vieux gardien, l'amène jusqu'à la petite porte et lui demande ce qu'il y a derrière. Le vieil homme se renfrogne, lui demande qu'elle est sa destination, et comme elle lui dit qu'elle va au sanctuaire de l'Imâm du Temps, il lui indique le chemin, la poussant dehors en lui disant: "Khodâ hâfez!"[2] , ce qui dans ce cas semble plutôt dire: "Bon vent!"

Lalla Gaïa reprend sa route, elle traverse le village de Jamkaran. Les rares individus qu'elle croise ne lui adressent pas le salam, leur attitude est presque inquiétante. Les maisons sont de construction plus que sommaire, l'ambiance est lugubre, d'anciens murs traversent le village de part en part. Le village s'étend en longueur, elle a hâte d'en voir la fin. La grande coupole bleue lui sert de point de repère, elle marche vite. Soudain, au détour d'une rue, elle voit venir vers elle un homme âgé, vêtu de blanc, souriant. Sa corpulence, sa bonhommie, ses manières attestent qu'il n'est certainement pas de l'endroit. Il tient une canne au pommeau ouvragé sur laquelle il ne s'appuie



Le soleil se couchait

pas, elle n'est qu'un élément de son personnage. Sa main arbore une grosse monture de vieil argent ouvragé sertissant une magnifique agate jaune gravée. Son regard est pétillant, ses moustaches font une spirale ascendante, comme celles des Anglais, ou comme celles des Hindous; sait-on finalement lesquels ont inspiré les autres? D'ailleurs, c'est en anglais qu'il la salue. Comme s'il s'attendait à sa venue, il lui dit: "Je vais vous montrer le chemin. Suivez-moi." Lalla Gaïa ne voit aucune raison de ne pas le suivre. L'homme, tout guilleret, l'amène devant un grand portail. Il sonne. La porte s'ouvre. Il faut traverser un grand terrain en friche, puis un beau jardin agrémenté de fontaines bruissant à l'ombre des eucalyptus. Lalla Gaïa s'y sent mieux que dans les rues de ce village si inhospitalier. Son guide, toujours souriant, lui indique un grand escalier blanc menant sous terre puis repart en sens inverse. Il retraverse le jardin et entre dans une petite maison située à son autre extrémité. Lalla Gaïa descend l'escalier de marbre, laisse ses chaussures à la porte, comme ont fait deux autres visiteurs l'ayant précédée. Intimidée, elle entre dans une très grande pièce dont le sol est entièrement recouvert de tapis. L'atmosphère est profonde et harmonieuse, propice au recueillement. L'intensité du silence rend l'air palpable, comme si le plus léger des voiles de soie vous effleurait le visage. Lalla Gaïa fait quelques pas, puis elle n'ose plus s'avancer. Elle s'assied contre le mur, à droite. Il lui semble que son cœur aussi est effleuré par le plus doux des contacts. Elle se demande ce qu'est ce lieu. Les murs sont faits de marbre rose et sont ornés d'une frise calligraphiée déroulant une longue invocation autour de la pièce. Quelques étagères contiennent des livres. Deux hommes sont présents. Ils sont agenouillés au fond, auprès de ce qui doit


'Alî, 'Alî, 'Alî...

être une tombe recouverte d'un tapis, sur laquelle on a posé un Coran, un plat dans lequel des pétales de rose flottent sur une eau claire, et une assiette de dattes. Les deux hommes ne sont pas des qommis. Leur teint est foncé. L'un d'eux se met à chanter. Il chante en ourdou, selon le mode qawwali, pratiqué au Pakistan. Un nom revient sans cesse: "'Alî, 'Alî, 'Alî…" Sa voix monte, elle emplit peu à peu la pièce, se fait forte. L'autre homme a le visage baissé. Il pleure à chaudes larmes. Lalla Gaïa est atteinte par une vague d'émotion soudaine. Elle ne sait pourquoi, mais elle pleure aussi, et elle sent combien son cœur en est lavé. Elle ne sait ni où elle se trouve, ni avec qui elle se trouve, ni de quoi parlent les mots qu'elle entend, et pourtant, quand s'est-elle sentie si présente en un lieu? Quand s'est-elle sentie si proche d'elle-même? Quand a-t-elle si bien compris son état, sans paroles?

Vint le moment où l'homme cesse son chant. Les deux hommes se lèvent, accomplissent deux prières, saluent la tombe, et sortent en marchant à reculons.

Lalla Gaïa se lève et va prendre place à l'endroit où ils se trouvaient. Elle salue. Elle s'adresse à celui qui est enterré là: "Ô toi qui a de nobles visiteurs venus de si loin, qui repose en un lieu si harmonieux et si profond, dans lequel l'air est comme une soie céleste qui lorsqu'elle se tend forme un miroir pour l'âme, que Dieu te comble de sa grâce. J'ignore comment je suis arrivée ici. Je cherche un 'oud perdu. Il n'est pas pour moi. Je veux simplement l'échanger contre la musique que j'ai entendue et qui m'a appelée. Ne sais-tu pas où je dois aller pour le retrouver?" Elle hume le parfum des pétales de roses, et prend

une datte. Elle reste là. Elle n'a pas envie de se lever, de retourner dehors. Elle réalise qu'elle se trouve à plusieurs mètres sous terre. Elle repense à la petite porte du sanctuaire des cinq enfants. Ses yeux font le tour de la pièce. Elle cherche une porte, une ouverture. Mais il n'y a rien. La tombe est dissimulée sous un tapis. Il y a un autre tapis qui semble cacher une autre tombe. A moins qu'il s'agisse d'une porte ouvrant sur un escalier? Lalla Gaïa n'ose pas toucher à quoi que ce soit. Le lieu lui inspire trop de respect. Elle y a été tellement comblée. Elle préfère laisser les choses se faire, comme cela s'est passé jusque là. Elle mange la datte.

L'homme en blanc la rejoint. Il s'assied auprès d'elle et toujours en anglais, lui dit: "Vous êtes devant la tombe de Sayyed 'Alî Mabda'. Il a vécu trente années en Inde. Ses disciples forment la branche sans nom. Il reçoit toujours ses visiteurs de la meilleure des façons. Venez là-haut, nous avons du thé et de la pastèque." Lalla Gaïa le suit. Ils saluent, sortent à reculons, remontent l'escalier, traversent le jardin et se mettent à l'ombre, devant la petite maison. Quelques personnes, très souriantes, passent devant eux et les saluent. Ce jardin n'a vraiment rien à voir avec le reste du village… Le vieil homme contemple le jardin en caressant ses moustaches. C'est là que Lalla Gaïa réalise que le soleil est haut dans le ciel. Pourtant, lorsqu'elle est arrivée tout à l'heure, il s'apprêtait à se coucher ! Elle va pour demander au vieil homme mais il l'interrompt d'un sourire et met son doigt sur ses lèvres en signe de silence. Il lui dit: "Vous trouverez ce que vous cherchez. Mais il vous faut prendre le temps, écouter, regarder, comprendre, ne pas trop parler, et beaucoup demander à Celui qui donne… Vous pouvez rester ici aussi longtemps qu'il vous plaira." ■



Les souterrains de Jamkaran

1. Canalisation souterraine présentant une légère pente et permettant d'acheminer l'eau, parfois à des dizaines de kilomètres de distance, selon une technique très ancienne toujours employée de nos jours en Iran.

2 "Que Dieu te garde!"

La salamandre en son royaume
Voyage au Lorestan

Première partie

Esfandiar ESFANDI
Université de Téhéran

Un beau jour, nous décidâmes avec quelques amis, de prouver l'existence de la salamandre dans les hauteurs du Lorestan, entre Tange Haft et Tange Panj. Plus exactement, il s'agissait de démontrer qu'il existait bien des salamandres, en été, dans ce joli coin, retiré, peu propice à la villégiature tout confort. En vérité, je n'avais rien décidé, moi. Pour toute salamandre, je ne connaissais jusqu'alors que le personnage du même nom créé par Comes dans les années 1970 (dans une bande dessinée en noir et blanc aux allures mystiques). C'est Mortéza, mon camarade naturaliste, grand spécialiste des serpents et autres scorpions qui décida pour nous. De temps à autre, il part en vadrouille, sous les hospices de l'organisation iranienne de la protection de l'environnement. A chaque fois, il emmène avec lui quelques pauvres bougres de citadins fatigués. Un humaniste, notre Mortéza. Même si au départ, je l'ai soupçonné de nous avoir pris dans ses bagages comme appât (pour attirer "le" dernier ours et "la" dernière panthère de la région). "Nous", c'est-à-dire El Sid, la force tranquille du groupe, Ghassem, l'homme qui au besoin, peut transformer un rocher en samovar, et enfin, Ali, poète au verbe tranquille, capable de terrasser le plus solide et le plus patient des rhinocéros par le seul débit de sa parole, et moi enfin, le sans teint et sans couleur du groupe…


Tange Haft

Nous partîmes en train, un beau matin de dimanche, avec nos pseudo sacs à dos et nos sacs plastiques bigarrés. Ghassem et Ali avaient prévus de quoi grignoter, Mortéza, de quoi mesurer ses bestioles amphibies, El Sid, avait rempli sa besace du simple nécessaire, et moi, j'avais surtout pris des chaussettes. Le chemin fut long jusqu'à Dow Rood, avec une courte halte dans une sublime oasis ferroviaire du nom de Bicheh. C'est seulement à Dow Rood, en vérité, que commença notre aventure, quand, chargé de mon sac de chaussettes, je tentai, aussi lestement qu'un canasson boiteux, de descendre du train. Les gens s'étaient agglutinés et se marchaient presque dessus pour monter à bord de l'amas de rouille. Comme un champion rentré victorieusement au bercail, je m'apprêtais à déchoir de mon piédestal de fer pourri pour céder la place à mes compatriotes de Bicheh, quand, sortie de la foule, une voie rauque me tança: "qu'est ce que tu fais?", "Ben… je voudrais descendre", dis-je avec moult hésitations et des trémolos dans la voix. "Pourquoi tu veux descendre?" lança la voix par-dessous sa moustache en tablier de

sapeur. J'étais presque sur le point de décider de l'instant où j'allais enfin choisir le moment propice à (peut-être) m'énerver, quand Ghassem me rappela à l'ordre: "baisse ton regard et recule!" me conseilla-t-il. Bon… la vie et trop courte, pensai-je. Les passagers sont montés, en me fusillant tous du regard au passage. Ouais… j'ai eu chaud… Notre garde-chasse attitré nous attendait sur le quai de gare. Il se tenait droit comme un chêne. Nous avançâmes vers lui, et lui vers nous, dans sa dégaine de montagnard aguerri. Il portait de manière presque ostentatoire, l'habit vert des protecteurs de l'environnement. J'étais bien content d'être débarrassé de ce satané train bon pour la casse, et j'étais impatient de monter dans un quatre roues bien de chez nous. Hélas! Il a fallu vite déchanter. Nous posâmes notre fatras sur le bitume concassé, et prîmes notre mal en patience en attendant l'arrivée du prochain train de campagne, qui devait nous conduire vers les hauteurs. Entre temps j'eus le privilège de faire semblant d'écouter l'exposé exhaustif d'Ali au sujet des bienfaits du chemin de fer et des transports en commun. Le train arriva dans un fracas de verre brisé. On aurait dit un machin plutôt qu'une machine. Un machin sur roues, enfin… pas vraiment des roues… des disques ovoïdes… nous montâmes gaiement à bord de cet ancêtre du train à vapeur. Nous prîmes place dans le seul espace vacant du train, à côté des commodités (c'était commode me direz-vous). Entre nous…on a bien rigolé. Moi j'avais faim. J'en avait jusque là des chips parfumés (je rêvais de chips nature). Enfin, nous arrivâmes à Tange Haft…

Rahmati (notre garde-chasse) nous conduisit chez lui (grâce lui soit rendu, car vraiment, nous commencions à traîner la patte). Son logis avait la forme d'un U, et donnait sur un magnifique paysage montagneux. Nous mangeâmes comme des princes, nous devisâmes tard dans la nuit, et avant d'aller dormir, Rahmati nous fit l'honneur d'exhiber devant nos regards ébahis de naturalistes et de profs de français, toute sa panoplie de chasse (armes en tous genres et cartouches de tous calibres). Nous nous assoupîmes comme des koalas (ce soir-là, j'ai rêvé d'une prairie pleines de fleurs et de papillons. Je gambadais joyeusement au milieu de la flore sauvage, tandis qu'à mes côtés, Rahmati atomisait les papillons multicolores à coups de fusil)…


La traversée du tunnel


Le détroit de la mort




Le Sésar



A la recherche de la source...

Le lendemain matin, nous nous mîmes en route, bien avant le chant du coq. En guise de victuailles, nous emportions des boites de thon et de haricots, du pain, et quelques bouteilles d'eau. Pour aller vers les hauteurs, il nous fallait traverser un tunnel par lequel nous étions arrivés la veille. Les consignes étaient claires: une seule cadence, (celle de Rahmati) pas un mot (pour préparer le passage d'éventuels trains) et surtout, se coller aux parois du tunnel, face au mur, si par malheur un train venait à nous surprendre. Une deux une deux… à pas de course. Pour le silence, c'était désespérant. Nous marchions sur le gravier de la voie ferré. On aurait dit un troupeau d'éléphant. El Sid et moi, on était mort de rire (Ali nous disait de nous allonger sur le sol, entre les rails, au cas où un train viendrait à passer). Il faisait un noir d'encre, et moi, j'avais oublié, en entrant dans la pénombre, d'ôter mes lunettes de soleil. Je me déplaçais à l'oreille. Enfin nous arrivâmes à l'air libre. Devant nous se dressait à la verticale, un paysage à vous couper le souffle. Tout autour, la montagne ; à nos pieds, la rivière Sésar. Nous marchâmes quelques heures sous un soleil de plomb, avant d'atteindre une sorte de plage naturelle où nous décidâmes (en la circonstance, le mot "décider" est bien faible) de nous baigner. Ô joie! Ô délectation! Nous nageâmes comme des salamandres. Je me sentais une âme d'ovipare. El Sid et moi, nous avions atteint le Nirvana. Nous refusâmes de sortir de l'eau. Il a fallu pour cela que Rahmati nous menace avec son BRNO chargé. Misère… nous nous habillâmes et nous mîmes en marche pour entrer définitivement dans un vrai "détroit de la mort". Je vous passe les détails de notre calvaire. Chaleur, fatigue, et surtout… surtout… la SOIF ; l'absolue déshydratation. Nous avions fini notre réserve d'eau, et pas une seule source en perspective. Nous allions vers une mort certaine: Ghassem et Rahmati marchaient devant, puis Mortéza qui, malgré la soif, scrutait les parois rocheuses dans l'espoir de dénicher un spécimen ou deux de lézard. Ali, El Sid et moi, nous étions loin derrière: Ali dépensait le plus gros de son énergie à faire de longues phrases qu'il nouait à l'infini les unes aux autres ; El Sid, me soutenait bravement et m'encourageait en évoquant les mirifiques sources d'eau claire du Paradis. Rahmati espérait tomber bientôt sur une source,

seul endroit où nous pouvions encore découvrir des salamandres. Moi les salamandres, je m'en fichais. J'avais envie de pleurer, mais j'avais peur de perdre, en pleurant, le peu d'eau qui me restait dans le corps. Misère… Nous nous sommes assis, Ali, El Sid et moi. J'étais au bout du rouleau et je me préparais à faire solennellement mes adieux, quand soudain la voix de Rahmati retentie du fond de l'abîme du temps: "de l'eau… montez! Encore un effort". Ô joie! Ô délectation! Mais j'étais presque mort. J'ai alors demandé à El Sid, s'il pouvait avoir l'amabilité d'apporter de l'eau pour arroser mon cadavre. En guise de réponse, il m'a tiré fraternellement jusqu'à la source en rigolant de bon coeur… la source… merci mon Dieu! ■

(A suivre…)

Au confluent du Sézar et du Seyrom



L'habitat de la salamandre

Les collines de Sialk Kâshân

Ali Akbar ZOLFAGHAR RADJAYI

Dans la région de Kâshân, à trois kilomètres au Sud-Ouest de la ville baptisée du même nom se trouvent les hauteurs de Sialk, qui abritèrent il y a bien longtemps la première civilisation urbaine du centre de l'Iran. Cette civilisation datant de l'antiquité, est considérée comme l'une des plus anciennes de l'histoire de l'humanité.

Ce furent les Aryens qui y fondèrent pour la première fois l'urbanisme. La civilisation Sialk et sa riche culture, vieilles de plus de sept mille ans, témoignent de la civilisation préhistorique dans cette partie du monde.

Un jour, à cet endroit, ont vécu des gens qui adoraient le Dieu Kachou. "Kassân","Kassiaân" et puis "Kâshân" sont les noms qui nous viennent de cette époque.

Trois mille cinq cents ans après leur indépendance, les tribus qui vivaient dans la région connurent une grande défaite face à un assaut d'envergure lancé par les tribus aryennes, à la suite de quoi, ils furent contraints de rejoindre les civilisations de Suse et de Shoushtar. C'est là qu'ils apprirent l'écriture. D'où l'existence aujourd'hui de magnifiques épigraphes en terre cuite, sur lesquelles nous pouvons contempler les décorations, qui la plupart du temps représentent des chevaux et le soleil et qui à elles seules, révèlent au grand jour les signes d'une très ancienne civilisation, qui existait ici, jadis, sur ces collines.

A partir de 1993, une équipe française, dirigée par Romain Grishman a pendant deux années



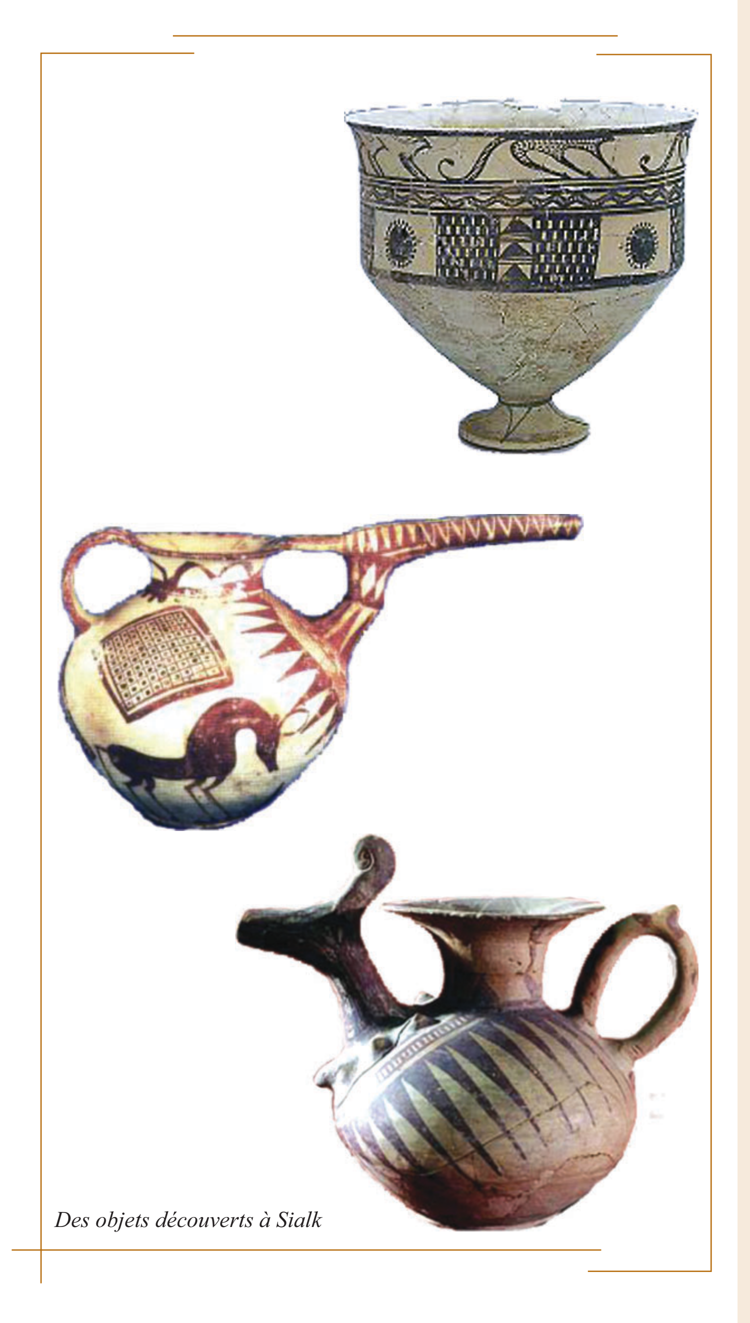
L'une des collines de Sialk

consécutives, effectué des fouilles sur les collines de Sialk, qui ont abouti à des trouvailles fort intéressantes pour les archéologues. Un vrai trésor a été découvert, endormi au cœur de la terre : De la vaisselle en terre cuite et en métal vieille de plus de trois mille cinq cents ans! Les plus anciens objets, découverts sur les collines du nord, dataient quant à eux, d'environ sept mille cinq cents ans et le dernier objet découvert sur l'aile sud du terrain date lui d'il y a cinq mille ans. Mais la découverte la plus intéressante mais aussi la plus grandiose est le Ziggourat, qui servait en fait de lieu de prière aux anciennes générations en Iran. Ce bâti est fait d'argile et de terre cuite, de sorte que si vous vous promenez sur les lieux ou aux alentours vous verrez partout sur le sol des morceaux de poteries datant de plusieurs milliers d'années.

En 1380 de l'hégire, des fouilles plus approfondies furent effectuées sur ces collines. De ces fouilles ont été retrouvés des ossements humains, des outils dont ces hommes se servaient pour leurs travaux, à savoir du matériel pour extraire des métaux précieux comme l'argent. Des documents ont également été retrouvés qui relatent de l'existence de populations sur ces collines à l'époque achéménide. De cette époque, il ne nous reste aujourd'hui que des décombres mais il y a une chose qui a survécu au temps, et ce sont bien les légendes, de sorte que les habitants de Kâshân, surnomment cette ville: “La ville maudite”.

En étudiant les objets retrouvés, les chercheurs en déduisirent qu'il y a plusieurs milliers d'années, à Sialk, l'industrie de la fonderie était connue des habitants de cette région qui maîtrisaient également parfaitement l'art du tissage et ce entre autre en raison des fuseaux retrouvés et datant du second et troisième millénaire avant Jésus-Christ.

Fort malheureusement, une grande partie de ces découvertes a été transférée à l'étranger. Une partie se trouve au Louvre à Paris et une autre, moindre, est gardée en Iran dans les musées nationaux et à Baghé Fine. Une partie des bijoux de cette ancienne civilisation se trouve à Tokyo chez un particulier.■

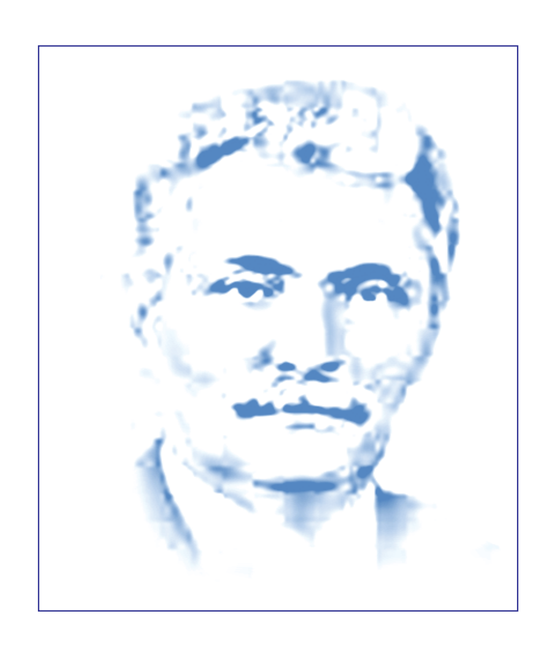


Des objets découverts à Sialk

Hamid Mosaddegh De la séparation

Rouhollah HOSSEINI
Université de Téhéran

Si je ne deviens pas nous
Si tu ne deviens pas nous
- Tu seras toi
Peut-être pourrions-nous
Attiser de nouveau
La flamme de solidarité
En Orient
Peut-être pourrions-nous
Dénoncer les malhonnêtes !



Ces vers (écrits en 1964), devenus très tôt populaires, constituaient le mot d'ordre des étudiants réfractaires à la dictature de l'ancien régime d'Iran. Ils sont par ailleurs révélateurs de l'atmosphère de révolte dans laquelle baigne la poésie de Hamid Mosaddegh (1939-1998). Le titre de son premier ouvrage, *L'étendard de Kâveh* (1961), illustre cette dimension essentielle de l'œuvre de l'auteur. Celle-ci est cependant profondément marquée, comme les textes d'un grand nombre de poètes de l'époque, par la célébration de l'amour, la plainte contre la séparation et le pesant désespoir de l'amant, déçu dans sa quête de bonheur auprès de sa bien-aimée. Un profond pessimisme est ainsi à l'œuvre chez ce poète. Pourtant Mosaddegh ne manquera jamais, tout au long de sa vie d'artiste, de chanter l'amour, tout en continuant de nourrir son tempérament de contestataire:

Si je me lève
Si tu te lèves
Tout le monde se lèvera
Si je m'assois
Si tu t'assois
Qui se lèvera ?

Prélude

Tu as ri de moi
Et tu ne savais point
Quelle peur me prit
Quand
Au jardin du voisin
Je volais la pomme

Le jardinier courut après moi
Il vit la pomme
Dans ta main
Et me regarda avec fureur

Cette pomme mordue
De ta main
Tomba au sol
Et tu partis

Mais toujours
Depuis des années
Le bruissement de tes pas
Se démultiplie doucement
Et doucement
A mes oreilles
Et me gêne

Et depuis
Je suis plongé
Dans l'idée
Que notre petite maison
Manquait de pomme

…
Sans foyer
Je suis comme le vent
Errant
Je suis comme le nuage

Des parures
Je me suis moqué
Moi-même échevelé, je me suis moqué des parures
- Mais la pierre d'un enfant
Troublait le doux sommeil des pigeons
Dans leurs nids
Et le vent
Racontait le récit de mon errance
Pour les feuilles d'arbres

Le vent me disait :
" Homme, comme tu es pauvre ! "
Et le nuage le croyait.

Je vis mon visage dans le miroir
Tu avais raison
Ah ! Je vois, je vois
Tu es heureuse autant que je suis seul
Je suis endolori autant que tu es belle

…
Parfois
Je me demande
Qui t'apprendra la nouvelle de ma mort ?
Ce jour-là
Si seulement
Je pouvais voir ton visage !
Ton haussement d'épaules
- Indifférent -
Et le mouvement de ta main
C'est-à-dire
- Peu importe !
Et ton haussement de tête
- Tiens ! enfin, il est mort ?
- Hélas !
Si seulement je pouvais voir !

Je me dis :
" Qui croirait
Que le feu de ton amour
Embrasa la forêt de ma vie ? "

Dans l'attente

Sur le seuil
Une jeune fille
Dans l'attente
Cherche au milieu des passagers
Son homme
Elle lève encore les yeux
L'oiseau de son regard prend son envol
Au plus lointain du chemin

Les hommes rentrés
De la guerre
Ont dit
Qu'il reviendrait
Cependant
Ils ont poussé
Dans leurs cœurs
Des soupirs
- son âme s'envole en ce moment
Autour de son toit

Le chemin est vide
De tout passager
Il est minuit passé
Personne n'est sur le chemin

Demain encore
La jeune fille
Dans l'attente
Se tiendra sur le seuil

Jamais

Je te suppliais
D'être avec moi
Tu m'as dis :
- jamais, jamais
Une réponse amère et dure
Et le chagrin de ces jamais
Me donna la mort.

Dans le désert
J'ai vu un arbre étranger
Dans le besoin
Ne serait-ce
Que des caresses d'une pierre passagère
Seul il était assis
Sans feuilles ni fruits
Et brûlait au souffle du soleil
Dans l'attente
D'une goutte de pluie
Il souhaitait l'eau.

Soudainement
Un nuage arriva
Et de joie
Le visage de l'arbre se détendit
Il dit heureux :
" Ô nuage ! Ô bonne nouvelle de pluie!
Mon soupir brûla-t-il ton obscur cœur? "

Ce nuage noir rugit alors
Il lança un éclair
Et calcina
Le bois de ce vieil arbre !

Hélas

Aux yeux du monde
Notre vie
N'est qu'une goutte
Vis-à-vis
De l'océan

Aux yeux de tant de soleils
Dans les galaxies
La vie de tous les êtres
Est moins lumineuse
Hélas !
Qu'un petit phare

…
Sans toi
Je sens
Comme de vieux sapins
Mon amère ruine du dedans
Ma poésie en effet
Réduit ma vie

Je souhaitais
Que tu lises mes poèmes
- A propos, les lis-tu ? -
Non, hélas, jamais
Je ne crois pas que toi
Tu me lises
- Et si tu lisais mon poème ! -

Après toi
Dans mes nuits noires
Comment la lune pourrait-elle
Fredonner
Les esquisses en cours de sa lumière ?

Après toi
Comment pourrais-je
Eteindre
En moi ce feu caché ?

Cette poignante douleur en moi
Comment pourrais-je
L'oublier
Après toi ?

J'avais vécu toujours
Dans l'espoir
De ta faveur

Après toi ?
A Dieu ne plaise !
Je ne serai plus

Après toi
Le soleil sera noir
Je ne trouverai plus le chemin de ton intimité

Après toi
Le ciel de ma vie
Se videra de soleil et de lune

Après moi
Le ciel reste bleu
Bleu comme toujours
Bleu

Une légende pour le peuple

Après vingt ans
Je l'ai vue, ah !
Etait elle la même ou une autre, me demandais-je
D'elle en elle il y avait une petite chose
Et il n'y avait
Etait elle la même, cette belle ? Redemandais-je

Etonnés, à la dérobée
Nous nous sommes regardés
Et notre étonnement s'accrut
Nous étions peut-être flétris
Tous les deux
Dans la main du vent d'automne

Elle a acheté un livre
Et avec indifférence
Elle s'apprêta à partir
Ma main lui ouvrit la porte

C'était ma vie qui passait devant moi
Elle sortit et se perdit dans la foule
Mais devint pour moi
Le thème d'un nouveau poème
Et pour le peuple elle redevint
Une légende.

Détachée de la branche

Dans ces minutes angoissantes
Ces minutes anxieuses
Elle s'en allait
Détachée des branches
Sur les ondes des vents
Jusqu'à se lier
Aux rivières
Sur cette rivière coulante
Et pensant à la mort
La feuille s'en allait

Ecoute la rivière
Qui murmure le chant
Du partir
Des départs sans retour !

Erfân Nazar Ahârî

Née à Téhéran en 1973, Mme Nazar Ahârî fit ses études universitaires en Lettres Persanes et Littérature anglaise à l'Université de Téhéran. Actuellement professeur de lettres, elle a obtenu de nombreux prix littéraires pour l'ensemble de son œuvre, imprégnée d'une foi religieuse et mystique puisant ses racines au plus profond des traditions persanes.
Son œuvre comprend essentiellement des nouvelles. Citons quelques uns de ses recueils:
1. *Derrière les rues de neige*, 1997.
2. *Où est ta sacoche*?, 2002.
3. *" Leili " est le nom de toutes mes filles*, 2004.
4. *Où as-tu laissé tes ailes?*, 2005.
5. *Je suis le huitième des Sept*, 2007.

Nous étions les voisins de Dieu

Erfân Nazar AHÂRÎ

Peut-être que tu ne me reconnais plus. Peut-être même tu ne te rappelles plus de moi. Mais moi, je te connais très bien. Nous étions vos voisins et vous étiez les nôtres. Et nous tous, nous étions les voisins de Dieu.

Je me souviens de toi. Tu te cachais parfois sous l'aile des anges, et moi je te cherchais partout dans le ciel. Alors tu riais, et je te retrouvais, caché derrière tes rires.

Je me souviens très nettement qu'en ces temps-là, tu étais amoureux du soleil. Tu tenais toujours une tranche de soleil dans ta main ; la lumière jaillissait de tes doigts minces et quand tu marchais, une trace de lumière se dessinait sur la voix lactée. Tu t'en souviens? Quelquefois on faisait des bêtises, on allait chez le diable et toi, tu lui jetais une fleur et il se mettait en colère, mais il ne pouvait rien contre nous.

Il se contentait seulement de menacer : quand vous serez descendus sur terre, je saurai comment vous égarer.

Tu étais taquin ; tu ne pouvais rester un moment tranquille, tu bougeais sans cesse; du soir à l'aube, tu bondissais d'une étoile à l'autre et le matin, tu te calmais, t'endormant dans les bras de la lumière.

Mais chaque fois que tu dormais, tu rêvais de la terre. Un certain désir chatouillait tes rêves. Tu ne désirais que venir au monde et tu en as tant prié Dieu qu'Il a finalement exaucé ton vœu. Tu es venu au monde. Moi aussi, j'ai fait de même et les autres aussi, et voilà, nous sommes tous venus au monde et tout est fini.

Tu es oublié mon nom ; moi aussi j'ai oublié le tien. Nous n'étions plus les voisins les uns des autres, ni les voisins de Dieu. Nous nous sommes perdus et nous avons perdu Dieu.

O mon ami, mon compagnon des jeux du Paradis, tu ne sais combien tu me manques ! Le dernier mot de Dieu résonne toujours dans mes oreilles : Entre moi et ton cœur il y a un chemin droit. Chaque fois que tu te perds, prends ce chemin. Alors, lève-toi. Commence par ton cœur.

Peut-être, un jour nous nous retrouverons. ■

Avant le Dernier Appel aux Prières

Erfân Nazar AHÂRÎ

Il désirait tant avoir une mosquée avec une coupole bleu turquoise ; un minaret pas très haut et un vieillard qui y monte, chaque jour, matin, midi et soir pour chanter " Allah-o Akbar ". [Dieu est le plus grand]

Il désirait tant posséder un minuscule bassin bleu azur ; une salle de prière pleine de chapelets, de pierres et de tchadors de prière.

Il se languissait de vivre dans un vieux quartier avec des vieilles femmes aimables qui attendent impatiemment l'heure du coucher de soleil et l'appel à la prière : " Hayy-e alassalâ ". [Lève-toi pour prier]

Hélas, son quartier n'avait pas de mosquée. Les anges qui avaient eu connaissance de son rêve, lui dirent:

-Puisqu'ici il n'y a pas de mosquée, construis-en une toi-même.

Il se mit à rire et dit :

-Un beau rêve, mais impossible ! Je n'ai rien : ni les matériaux, ni la force, ni l'expérience.

Les anges dirent :

-La mosquée que tu vas bâtir sera différente. Fournis le matériel et nous la bâtirons.

Sa réponse ne fut qu'un soupir.

Il ne savait pas que chaque fois qu'il soupirait, chaque fois qu'il invoquait, chaque fois qu'il murmurait le nom de Dieu, chaque fois qu'une larme tombait de ses yeux une brique se posait sur une autre et le mur de sa mosquée s'élevait. Et ce fut ainsi que peu à peu, une mosquée fut érigée, une mosquée dont les matériaux n'étaient que mots, amour et prières et dont les tuiles émaillées étaient faites de larmes.

Ainsi, il bâtit une mosquée fluide, splendide, éthérée comme l'amour, et partout où il allait, il emportait sa mosquée avec lui. Ainsi, sa demeure devint mosquée, son quartier devint mosquée et sa ville devint une mosquée également.

Tous les hommes sont des maçons, des bâtisseurs de la mosquée au plan dessiné par Dieu. Et toi aussi, bâtis ta propre mosquée avant que le dernier appel à la prière soit lancé. ■

Traduit par
Dr. Afzal VOSSOUGHI
Université Ferdowsi de Mashhad



La paille

Ali Achraf DARVICHIAN

Les deux pièces de l'école s'étendaient autour d'une grande cour. J'avais consacré l'une de ces deux pièces à la classe et je m'étais installé dans l'autre. A droite, dans la cour, il y avait une ancienne cuisine, ainsi qu'une étable. Cette étable avait été remplie de paille par Dâvoud Khan, le propriétaire de l'école. Le soir, j'étais seul, même si parfois Gholâm Reza, notre concierge, qui travaillait seulement de jour, restait avec moi jusqu'à des heures tardives. Il était marié et avait un fils de trois ans. Gholâm Reza s'était fait engager pour trois tomans par jour mais espérait gagner plus par la suite. La journée, il balayait la cour, la classe, le vestibule, il tirait de l'eau du puits et remplissait le réservoir. Une fois ces travaux d'entretien terminés, il parcourait les ruelles du village, y achetait des œufs qu'il revendait ensuite aux épiciers. Sa silhouette était très svelte et élancée. Son visage osseux, au nez effilé, était en permanence agité de tics. On y lisait une crainte étrange.

L'hiver s'était installé, avec un vent glacial et piquant. La neige avait de nouveau obstrué le col de Ghalajeh, et les voies de circulation étaient bloquées. La peur conquit peu à peu les visages. Ceux qui possédaient une poignée de blé ou de farine la conservaient jalousement dans l'angoisse du lendemain, et n'en mangeaient qu'avec circonspection.

Quand je sortais de l'école, j'apercevais les animaux morts de froid, qui avaient été repoussés des deux côtés du chemin : bœufs, moutons, chèvres… Les passants, au bord des larmes, dépouillaient ces carcasses raidies, et étalaient les peaux aux pieds des murs, le long des maisons. On y entendait plaintes et gémissements. Les femmes se lamentaient, craignant pour leur propre famille. Ces peaux violettes, striées de blanc, de marron et de noir, gisaient a terre, alignées les unes à côté des autres. Je baissais les yeux pour éviter de croiser tous ces regards en détresse.

Un soir, Gholâm Reza arriva plus abattu que d'habitude. Il fumait sans cesse. Ses doigts minces, jaunis par le tabac, tremblaient. Je lui demandai :

- Et… tous les ans … c'est… comme cela?

Il hocha la tête, tout en expirant la fumée de sa cigarette.

- Oui, tous les ans, c'est chaque fois pareil…

- J'ai entendu à la radio que le gouvernement a prévu d'envoyer des provisions et du fourrage aux villages les plus sinistrés par le froid.

- Maintenant il vaudrait mieux envoyer des couteaux pour dépouiller les cadavres!

Il éclata tristement de rire et regarda tout

autour de lui. Il semblait ne pas oser dire ce qui le préoccupait depuis son arrivée.

- Dis-moi, Gholâm Reza, qu'est-ce que tu veux me dire? Il s'est passé quelque chose de grave ?

Il répondit avec embarras :

- Non, non…Si, mais… je n'ose pas t'en parler!

- Tu as peur de quoi ? Nous sommes amis. Si je peux t'aider en quoi que ce soit, n'hésite pas à me le demander!

- A vrai dire, dit-il, ma vache a vêlé il y a peu mais elle est en train de mourir de faim. J'aurais bien voulu, si vous me le permettiez, lui apporter chaque nuit un sac de paille de l'étable, en attendant que mes affaires aillent mieux. Ma femme et mon fils vous en seraient aussi extrêmement reconnaissants…

Il baissa la tête. Cette requête me mit mal à l'aise car la paille appartenait à Dâvoud Khan, et, habitant seul dans cette maison, je ne disposais pas pour autant de tout ce qui y était entreposé, cependant, le visage pâle, maigre et préoccupé de Gholâm Reza m'attrista a tel point que j'eus pitié de lui.

- Prends-en autant que tu veux, lui répondis-je.

Gholâm Reza se redressa d'un coup et bondit de joie. Il dit avec vivacité:

- Que Dieu vous garde! Nous vous en serons éternellement reconnaissants!

***

De bon matin, je marchais dans la cour de l'école, le soleil ne s'était pas encore levé. Je regardais les moineaux perchés sur le mur. Tout d'un coup, ils s'envolèrent. Un grand bol en cuivre apparut sur le mur, puis deux mains osseuses, enfin ce fut le visage de Gholâm Reza que je vis apparaître.

Le matin, il enjambait toujours le mur afin que le grincement de la porte ne me réveille pas. En effet, chaque soir je posais une grande pierre derrière la porte de l'école pour dissuader les intrus d'y pénétrer la nuit.

Il s'assit sur le mur, puis sauta dans la cour et ramassa le bol de cuivre. Il me salua encore d'un air gêné puis alla poser le bol à coté de la véranda. Je l'interpellai:

- Bonjour! Ca va ? Pourquoi as-tu apporté ce bol ?

Il hocha la tête et répondit :

- Je vous ai apporté du lait, Monsieur. Dès que la vache a mangé la paille, ses pis se sont gonflés de lait.

Je m'exclamai avec humeur :

- Je n'en veux pas ! Je n'ai pas besoin de ton lait…

Consterné, il devint si pathétique que je regrettai immédiatement mes paroles. J'emportai alors le bol dans la pièce que j'habitais et Gholâm Reza se mit à balayer la véranda.

Tous les soirs, il repartait avec un grand sac de paille et tous les matins, au lever du soleil, son grand bol de cuivre étincelait sur le mur en torchis de l'école.

Un jour, je jetai un coup d'œil dans l'étable. Elle était très grande et remplie de paille jusqu'au plafond tandis que de nouvelles bêtes agonisaient tous les jours au bord des chemins. Leurs peaux violettes s'amassaient dans les ruelles. Gholâm Reza ne cessait de me remercier :

- Plaise à Dieu que tu viennes un jour voir ma vache et mon veau. Tu ne peux pas savoir comme ils ont grossi !

- D'accord, Gholâm Reza, d'accord, je viendrai, répondais-je.

C'était vendredi. Assis dans l'école, je corrigeais les dictées des écoliers. Un de mes élèves, voisin de Gholâm Reza, est arrivé en hâte, hors d'haleine.

- Mo… Monsieur, soufflait-il, la femme de Gholâm Reza s'est évanouie… Il m'a demandé de vous en avertir !

Je me rendis chez eux dans l'instant. Gholâm Reza s'était accroupi dans un coin, serrant ses genoux entre ses bras. Sa femme était allongée sur une literie sale et désordonnée. Tout autour d'elle gisaient des paquets et des boîtes de médicaments éparpillés. Son fils, le ventre gonflé et le teint jaunâtre, se tenait dans les bras d'une vieille femme que je ne connaissais pas. Je m'asseyais et demandais :

- Que s'est-il passé ? Rien de grave, j'espère!

Gholâm Reza posa sa tête sur ses genoux et d'une voix rauque, dit :

- Cela fait trois jours qu'elle est évanouie. Elle ne parle pas. Aujourd'hui, elle va encore plus mal. Je ne sais pas quoi faire.

- Emmène-la à la ville, ai-je répondu aussitôt.

Il rougit :

- Mais Monsieur… ce n'est pas possible… enfin… parce que…

- Je vais te trouver de l'argent. Ne t'inquiète pas. Emmène ton fils avec toi. Quant à l'école, pas de problème. Je me débrouillerai avec les enfants.

L'ombre d'un sourire transfigura son visage.

- Et ta vache et ton veau, comment vont-ils ? Ils ne sont pas malades, j'espère, ai-je demandé.

Il se troubla tout à coup et répondit en balbutiant :

- Ils… ils vont bien, Monsieur, ils vont très bien. Pour le moment, un voisin les a emmenés paître…

Quand je quittais la maison, un enfant vint vers moi et me dit :

- Vous savez Monsieur, Gholâm Reza est très malheureux mais il n'a pas du tout de vache, il vous aura sûrement menti.

Je restais bouche bée mais me repris aussitôt :

- Je le savais.

Le lendemain matin, Gholâm Reza revint avec le bol de cuivre. Il évitait mon regard.

- Je n'ai pas besoin de lait, ne fais plus tant de façon.

- Mais pourquoi cela ? a-t-il demandé. Ne m'interdisez pas de vous rendre ce service, Monsieur ! Avez-vous entendu dire quelque chose contre moi ?

Je dis d'un air entendu :

- Ta vache est-elle bien rentrée ? et ton veau ?

Il s'effondra, s'assit dans un coin de la véranda et expliqua d'une voie éteinte :

- Monsieur Dabrichian ! Je sais que j'aurais dû vous dire la vérité. Non, je n'ai ni vache ni veau ! En fait, j'ai vendu la paille et j'ai acheté avec l'argent des médicaments et de la nourriture pour ma femme et du lait pour vous.

Ses épaules étaient secouées de sanglots. Le bol de cuivre rempli de lait, ainsi posé derrière sa veste noire, me fit penser à l'obscurité tenace de la nuit où la lune, d'une froide blancheur au sein de la voie lactée, peine à éclairer le monde.

Je me retournai et, sous prétexte de vaquer à quelque tâche urgente, je m'éloignais de lui, cherchant à lui dissimuler mes larmes. ■

Traduit par
Ebrahim SALIMI KOUCHI

La Route

Mahnaz RÉZAÏ

A mes deux voyageurs

Quand je t'ai vue pour la première fois, tu étais encore enfant. Tu ne savais rien du voyage. Tu ne connaissais aucune route. Lui? Je ne sais par quelle route il vint. Je me rappelle seulement que c'était aussi un enfant.

Une nuit, j'étais assise au pied de ton lit. Tu rêvais que tu voyageais avec lui sur une route longue et ensoleillée. Il avait fait le même rêve. Le lendemain, tu l'as vu t'attendre au bord de la route. Il t'a salué gaiement. Tu dégoulinais de sueur à cause de la chaleur ou peut-être de la honte. Comme la longue route paraissait courte! La route toujours ensoleillée, même en hiver. Comme vous étiez immaculés! On aurait dit que vous partiez pour le Paradis. A partir de ce moment-là, ta petite chambre sale et sombre devint lumineuse. Tu aimais sa voix. Tu étais perdue dans ses grands yeux noirs. Le soir, tu regardais le coucher de soleil. De l'autre côté de la ville, il le regardait aussi. Assise dans le soleil, je vous regardais. Ton cœur voulait le chercher, mais attendait et ne trouvait rien. Son cœur voulait te connaître, mais il ne savait et ne demandait rien. Tu versais tes émotions dans tes vers, sans les lui lire. Il brûlait de désir et gardait le silence, sans te le dire. Vous vous voyiez chaque matin sans dire un mot. Vous n'aviez pas besoin de mots. Vos yeux parcouraient une route. Les regards en étaient les mots, les voyageurs. Alors, chaque fois que tu désirais voyager avec lui, tu comptais jusqu'à trois. Et il apparaissait sur-le-champ, venant de je ne sais où. Il y avait quelque chose qui vous liait. Ce "*quelque chose*", cette route liante, n'était que l'amour. L'amour était déjà né. Personne ne vous avez obligé à être amoureux. Personne ne pouvait vous accuser d'être amoureux. L'amour pur avait choisi lui-même vos cœurs aptes à le recevoir.

Hélas! Le voyage aussi a un terme. Je me rappelle de votre dernier voyage. Ce jour-là, quelque chose a été arraché à ton corps. Les mots se figèrent sur ses lèvres tristes et restèrent enfouis à jamais dans son coeur déchiré. Depuis, aucune fleur ne fleurit. Aucun oiseau ne chanta et les tempêtes ne se limitèrent pas aux mers.

Le désir de le voir pour la dernière fois t'envahissait. Tu l'as trouvé, tombé dans une fosse, regrettant ces années perdues. "*Donne-moi ta main et sors-en; ou au moins, fais-moi descendre à côté de toi", l'imploras-tu par le langage des yeux. Il t'a répondu de la même façon: "Ce n'est pas la peine. Pas besoin de ton aide. Je peux bien sortir. Mais comment puis-je sortir de moi-même?*"

Tu pleurais à chaudes larmes. Il pleurait en lui-même. Je me suis enfuie en fermant les yeux.

On se moquait de lui. On l'appelait fou. Son étrangeté ne provenait pas de sa folie, mais de son génie. Pour lui, être avec toi était aussi difficile que d'être sans toi. Tu avais bourré dans ton petit cœur un amour trop grand pour lui. Il ne pouvait plus être à toi. Il ne s'appartenait pas même à lui-même.

Plus tard, je suis venue te consoler. J'ai dessiné sur mon papier deux lignes parallèles. "*C'est la route de l'amour. La voie est libre. Si tu ne désires pas cet amour, tu peux t'en aller*", t'ai-je dit si brièvement.

-En reculant ou en avançant? Quelque soit la direction où je vais, je n'arrive nulle part. Les parallèles ne se rencontrent jamais."

- Tu dois traverser la route. Tu dois en sortir.

- Mais je risque de me perdre dans la vaste étendue de ton papier blanc...

Les derniers oiseaux de l'espoir s'envolèrent de la cage de ton cœur. Tes larmes coulèrent sur la terre les unes après les autres. Ses cheveux noirs blanchissaient l'un après l'autre. Vous ressembliez à un pauvre flocon de neige qui tombe sur une rue déserte et fond. Vous ne pouviez plus allumer la bougie du soleil pour vous réchauffer.

Tu devins alors maîtresse d'école. A ton premier cours, j'étais assise sur le banc du fond de la classe. Sur le tableau, tu as écrit "*je prétends que tout est vide*". Tu l'as répété sérieusement. J'ai mis mes mains sur mes oreilles pour ne plus entendre. Tu as trahi tes petites élèves.

L'amour allait mourir. Toi aussi. Tu ressemblais alors à un papillon blanc dont une aile s'était cassée et qui ne pouvait plus voler. Mais il te restait quelque chose à faire. Un jour avant ta mort, tu as insisté pour donner ton dernier cours. Seuls les enfants pouvaient te consoler. "*Effacez de votre cahier et de votre mémoire ce que je vous ai déjà dit", as-tu alors dit gentiment. "Rappelez-vous toujours et écrivez sur la couverture de votre cahier qu'avec une seule pierre on n'arrive jamais à faire un mur.*" Elles l'ont fait tout de suite. Tu n'as pas levé la tête pour voir mon sourire de satisfaction. J'étais assise sur le banc de devant.

L'amour est mort, dès que vous ne furent plus des enfants. Dès que vous avez commencé à penser. Tu es morte aussi. Je t'ai enterrée. Lui? Il était déjà mort quelques secondes avant toi. Né de toi, il devait mourir avec toi. Fils des souffrances inachevées, il chantait seul au bord de la route: "*Je pleure. Personne ne me fait rire. Personne ne m'efface les larmes. Je pars de la ville. Personne ne me dit "ne t'en vas pas".*"

Penses-tu que j'ignore l'amertume de votre souffrance? Mon cœur en est brisé. Je regarde vos photos poussiéreuses tombées depuis longtemps sur le plancher. Tes larmes sont toujours sur le sol. Je peux les toucher. Lui, il est passé maintes fois par la ville. Ses traces sont encore là. Je les perçois chaque jour.

Et moi, je ne peux plus vivre avec ces regrets, ni rester dans l'attente. Voilà pourquoi il me faut prendre la plume. J'écris, donc. Les mots viennent partager ma douleur et m'aident à écrire, les mots flottants dans la rivière de tes larmes, les mots glacés sur ses lèvres brûlantes. J'écris les vers que tu as écrits et ne pus jamais lui lire. Je les écris de ta part. Pourvu qu'il les lise! Personne ne savait que vos cœurs étaient enchaînés. J'écris pour informer tout le monde. J'écris ces mots en souvenir de vous deux qui n'étiez qu'un. J'écris pour dire que si "vous" est mort, son souvenir palpite dans mon cœur et dans celui de la route. J'écris pour dire que ceux qui sont partis brûlent sans cesse dans l'esprit de ceux qui demeurent.

Tes jours passés, ses "*années perdues*" sont gravés quelque part en moi. Je me console en me disant: "*au moins, un jour des trois jours de votre vie d'ici-bas vous furent heureux, car vous étiez amoureux.*"

Votre amour pur m'a fait croire à l'existence d'un autre amour plus sublime: celui de Dieu. La route qui vous amenait à la ville me conduisait vers Dieu. Ni Dieu, ni le monde, ni la ville, ni la route, ni moi ne vous oublierons. Dans l'une des feuilles de son grand livre intitulé La Route, le monde a inscrit votre nom et celui de cette route. De la même façon, j'écris passionnément sur la vaste étendue de mon papier blanc.

Je prétends que rien ne meurt. ■

L’entente

Fatemeh PISHDADIAN

Tout autour de la Terre
Tantôt tourne le globe roulant
Tantôt changent nos instants
Tu te réveilles sous le soleil brillant
Je me trouve dans le monde, dormant
Tour à tour on dépasse l'obscurité, en rêvant
Tour à tour on change l'éclairage ardent
Autant ton ombre se prolonge vers l'Orient
Autant mon ombre m'approche de l'Occident
On circule, on tâche, on se met en avant
On reste, on se repose, on se calme en rêvant
Cependant, on s'arrête parfois en s'ennuyant
Oui, c'est la terre qui nous sépare en la parcourant
Oui, c'est le temps qui nous occupe de temps en temps
Qu'est-ce qui nous empêche de nous entendre pour autant? ■

Le regard magique

Naïmeh POURAHMADI

A qui, lui ai-je demandé,
Tes yeux éternels disent leur secret,
Pour quel ami est-ce,
Ce magique regard éloquent,
Il me répondit,
Avec celui qui me
Répétera les paroles de ma bien-aimée. ■



Journal de Téhéran
10 Shahrivar 1315
1 Septembre 1937

Notre globe ralentit

Pierre ROUSSEAU

Dans une étude publiée par *l'Agence littérale Internationale* et que nous reproduisons ci-après le grand savant de l'observatoire de Paris, M. Pierre Rousseau, met en relief cette question.

ON CONNAIT L'HISTOIRE de ces naufragés qui, ayant établi leurs pénates provisoires sur un îlot s'aperçoivent soudain avec terreur que ce qu'ils prenaient pour le plus stable, le mieux assis des rochers n'est, en réalité, que le corps essentiellement mobile d'une baleine ou de tout autre cétacé qu'il vous plaira. Une aventure analogue vient d'arriver aux astronomes. Voilà déjà plusieurs années que les savants se méfiaient: notre Terre ne montrait-elle pas une singulière propension à ralentir de plus en plus son mouvement? Aujourd'hui, non seulement ce freinage est confirmé, mais grâce aux travaux, notamment de M. Stoyko, de l'Observatoire de Paris, on sait que la Terre, loin de tourner régulièrement eu 24 heures, éprouve de brusques sursauts, des à-coups imprévus, comme une locomotive qui trouverait sous ses roues des pierres déposées par un gamin facétieux.

Responsabilité de la lune

C'est la Lune qui porte la responsabilité de cette fâcheuse découverte. Depuis que Kepler et Newton avaient assujetti les astres aux lois de la mécanique, on avait essayé, comme vous pensez bien; de déterminer l'orbite de notre satellite, de calculer, par exempte, à quel moment il se trouverait à tel point du ciel. Fait étrange, la malicieuse et blonde Phèbe se plaisait à déjouer les subtiles équations des savants. Elle était toujours aux rendez-vous que lui assignaient les annuaires astronomiques. Devant ce mystère aussi persévérant qu'inexplicable, les hommes de science s'inquiétèrent sérieusement. Fallait-il admettre que, sur la Lune, agissaient d'autres forces que l'attraction universelle découverte par Newton? Mais c'était, en ce cas, la mort sans phrase de toute la mécanique céleste, fondée justement sur la théorie newtonienne. Ou bien devait-on croire que, si la Lune n'était pas d'accord avec nos horloges, c'étaient cel1es-ci qui avaient tort? Les conséquences de ce choix étaient moins graves, et l'astronome Delaunay en proclama la nécessité. Ce fut l'occasion d'une fougueuse polémique avec le grand Leverrier, polémique au cours de laquelle les deux adversaires se foudroyèrent à coups de théorèmes, sous le regard serein de l'Académie des Sciences

Suites inquiétantes

Il fallut attendre, pourtant, jusqu'en 1927, pour que le problème fût complètement élucidé. Mais alors, les suites de la solution adoptée apparurent dans toute leur ampleur. N'oubliez pas en effet, que rejeter les torts sur nos

pendules, c'était les accuser d'un retard systématique. Or, comme elles sont réglées sur le mouvement apparent des étoiles, c'est-à-dire sur la rotation de notre globe lui-même, cela revenait à dire que cette rotation se ralentit progressivement. En d'autres termes, l'Américain Brown annonça, il y a dix ans, que la durée du jour s'allongeait sans cesse et qu'il fallait voir là la source des écarts malencontreux imputés à l'innocent satellite.

Les astronomes se montrèrent très inquiets et, s'ils ne s'abandonnèrent pas à un irréparable désespoir, c'est qu'ils se disent qu'après tout, le ralentissement étant régulier, on pouvait le calculer à l'avance, ce qui redorait le blason un peu défraîchi de notre unité de temps.

Mais c'est alors qu'une nouvelle péripétie surgit et que le bureau international de l'heure devint la grande vedette.

Flux et reflux

Le bureau international de l'heure, c'est l'important organisme qui siège à l'Observatoire de Paris, sous la direction de M. Esclangon, et qui est chargé de calculer l'heure exacte et de la distribuer au monde entier sur les ondes rapides et ténues de la T. S. F. Comprenez bien que, par la nature même de sa mission, le B. I. H. était spécialement qualifié pour examiner la marche de la Terre et celle, corrélative, du temps:

Déjà Brown, de Sitter et quelques autres avaient mis en lumière, indépendamment du ralentissement désormais enregistré, des écarts irréguliers dans la durée du jour. A de certaines époques, la Lune, chronomètre idéal pour ce genre de prouesse sportive, semblait aller plus vite parmi les étoiles, à d'autres, elle semblait aller moins vite, la période de cette variation étant voisine de 200 ans. Ils avaient même relevé, s'étendant sur quelques mois, une seconde sorte de flux et de reflux dans la vitesse lunaire. Et cette dernière trouvaille avait mis le comble à l'irritation des suivants. A quoi se fier pour mesurer le temps puisque la Terre, qui était naguère considérée comme la plus fidèle des horloges, non contente de ralentir sa marche, passait encore par une série d'avances et de retards que rien ne permettait plus de prévoir?

Prodigieuse précision

Heureusement, M. Stoyko, du B. I. H., vint les tirer d'affaire. Après avoir étudié longuement les horloges de précision en usage dans les observatoires, il s'était convaincu que celles-ci sont aujourd'hui plus précises que l'horloge-Terre.

Ainsi une pendule suivie pendant deux ans lui montra-t-elle une variation mensuelle de trois millièmes de seconde seulement! Cette prodigieuse précision ne satisfit pourtant pas M. Stoyko. II pensa que la comparaison des heures données par des horloges éloignées, par exemple à Paris, à Berlin, à Moscou, éliminerait ces minimes irrégularités, tandis que toutes refléteraient, au contraire, l'influence d'un phénomène général, comme les sautes d'humeur de la rotation terrestre. Et c'est bien là ce qui se passa;

Une seconde par an

Le savant astronome mit en relief des fluctuations de l'horloge-Terre, se renouvelant tous les 10 ou 16 mois. Ce n'est point, confessons-le, qu'elles soient assez grandes pour influer sur la vie journalière. Même M. Stoyko n'en tient pas compte quand il consulte sa montre pour aller prendre un train. Elles ne dépassent guère une seconde par an. Quant au ralentissement, il faudra deux mille ans pour qu'il atteigne une heure, et quelques centaines de millions de siècles pour que l'année ne dure plus que huit jours! Singulière dévaluation, après quoi la Terre s'arrêtera de tourner!

Si ces conséquences apparaissent, somme toute, à échéance assez lointaine, elles conduisent néanmoins à une question beaucoup plus inquiétante. Pourquoi notre globe tourne-t-il d'une façon aussi désordonnée? Pour le ralentissement, rien de plus simple... en principe du moins: on invoque le frottement des marées, qui freine notre machine ronde en la serrant comme dans un étau. Quant aux écarts irréguliers, ils ne s'expliquent que par des changements d'équilibre dans les tréfonds de la Terre. De quelle ampleur doivent être ces cataclysmes intérieurs, on en aura quelque idée en apprenant que L'Himalaya s'effondrait dans la mer, ce formidable bouleversement suffirait peine pour créer une altération d'une seconde. Quand on pense que les infimes variations de l'heure révèlent, sous nos pieds, des révolutions secouant des milliards de kilomètres cubes de matière, quand on songe la pellicule d'une extrême minceur qui nous sépare de ce redoutable royaume de Pluton, on ne peut guère nier la fragilité de l'humanité. ■

Mortéza JOHARI



Vesce dure

Le nom scientifique : *Vicia monantha*

Plante annuelle et vivace, glabre, ascendante et étalée, elle est relativement lâche et fragile. Sa tige mince et peu rameuse contient des rameaux herbacés, minces, rampants ou grimpants et feuillés. Sa feuille sans glabre comporte parfois des poils blancs. Sa fleur est de couleur rose violacé ou bleuâtre, et mesure de 12 à 15 mm de large. Cette plante est hermaphrodite et la pollinisation s'effectue par des insectes. Son fruit de couleur brun jaunâtre comporte des poils à ses marges. Elle fleurit d'avril à mai. On la trouve dans l'ensemble des régions désertiques d'Iran. ■

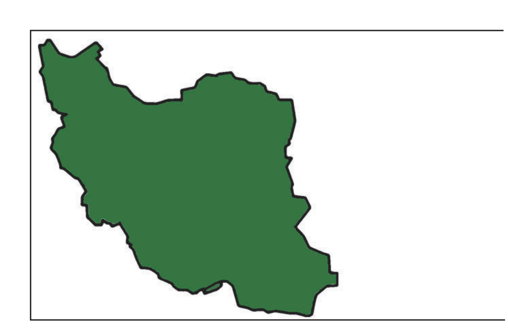
Le porc-épic indien

Nom Scientifique : *Hystrix indica*



D'une longueur de 70 à 90 cm, il possède une queue de 8 à 10cm. Au fil de son évolution, ses poils se sont transformés en plusieurs couches d'épines. Sous les épines plus longues et plus fines se trouvent une couche plus courte et plus épaisse. Son cou et ses épaules sont couronnés d'une crête de brins de 15 à 30 centimètres de long. Les cannettes qu'il porte sur le dos sont très nombreuses et chaque cannette est ornée d'anneaux brun -foncé ou noirs et blancs. La queue est couverte d'épines plus courtes, qui paraissent blanches. Il vit sur les pentes des collines rocheuses avec une grande adaptation aux différents climats, de humides à arides. Il habite sous terre, dans un terrier naturel ou artificiel, qu'il creuse lui-même. Son habitat sous terre est fait d'un tunnel d'entrée, d'une pièce principale et de plusieurs sorties. Il est herbivore et apprécie particulièrement les racines des plantes.

En Iran, on peut le retrouver sur tout le territoire. ■



- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ PRENOM ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ VILLE/PAYS ____________

TELEPHONE ____________ E-MAIL ____________

☐ 1 an 50 Euros

☐ 6 mois 30 Euros

Adressez votre virement à l'ordre de: Etela'at
Chez Barclays Bank PLC

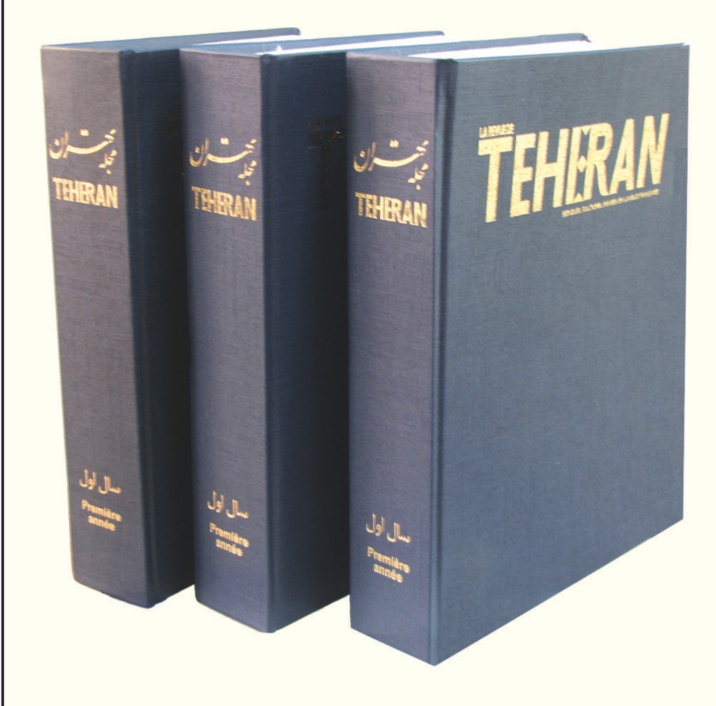
N° de compte: 47496522
Code succursale: 20-10-53

Adresse: Barclays Bank PLC
Bloomsbury & Tottenham Couer Road Branch
P O Box 11345
London W12 8GG
UK

Bulletin à retourner avec votre règlement à :

La Revue de Téhéran, Etelaat,
Ave Nafte Jonoubi, Bd Mirdamad,
Téhéran, Iran
Code Postal 15 49 951 199

Règlement possible en France et dans tous les pays du monde



دورهٔ یکسالهٔ مجلهٔ تهران، سال اول شامل دوازده شماره، در یک مجلّد عرضه می گردد. علاقه مندان می توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران مراجعه نمایند.

L'édition reliée des douze premiers numéros de la Revue de TEHERAN est désormais disponible pour la somme de 60 000 rials au siège de la revue ou au point de vente des éditions Etelaat,situé à l'adresse suivante: Avenue Enghelâb, en face de l'université de Téhéran

S'abonner en Iran

LA REVUE DE
TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه «رُوو دو تهران»

مؤسسه ________

نام ________ نام خانوادگی ________

آدرس ________

کدپستی ________ صندوق پستی ________

تلفن ________ پست الکترونیکی ________

برای داخل کشور

☐ یک ساله
۷۰/۰۰۰ ریال

☐ شش ماهه
۴۰/۰۰۰ ریال

اشتراک از ایران برای خارج کشور

☐ یک ساله
۲۰۰/۰۰۰ ریال

☐ شش ماهه
۱۲۰/۰۰۰ ریال

- حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد بانک تجارت شعبه میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱ (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت در سراسر کشور) به نام مؤسسه اطلاعات واریز و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک (یا فقط اسم و آدرس دقیق) به آدرس تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، ساختمان مؤسسه اطلاعات، امور مشترکین، نشریه **Revue de Téhéran**، ارسال نمایید.
- در صورت عدم دریافت نشریه تا ۱۵ روز پس از انتشار با تلفنهای ۲۹۹۹۳۴۷۱ یا ۲۹۹۹۳۴۷۲ بخش امور مشترکین تماس حاصل فرمایید.
- اشتراک تلفنی نیز امکان‌پذیر است.

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز

مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول و سردبیر
محمد جواد محمدی

دبیر تحریریه
روح الله حسینی

تحریریه
اسفندیار اسفندی
املی نُوواِگلیز
عارفه حجازی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

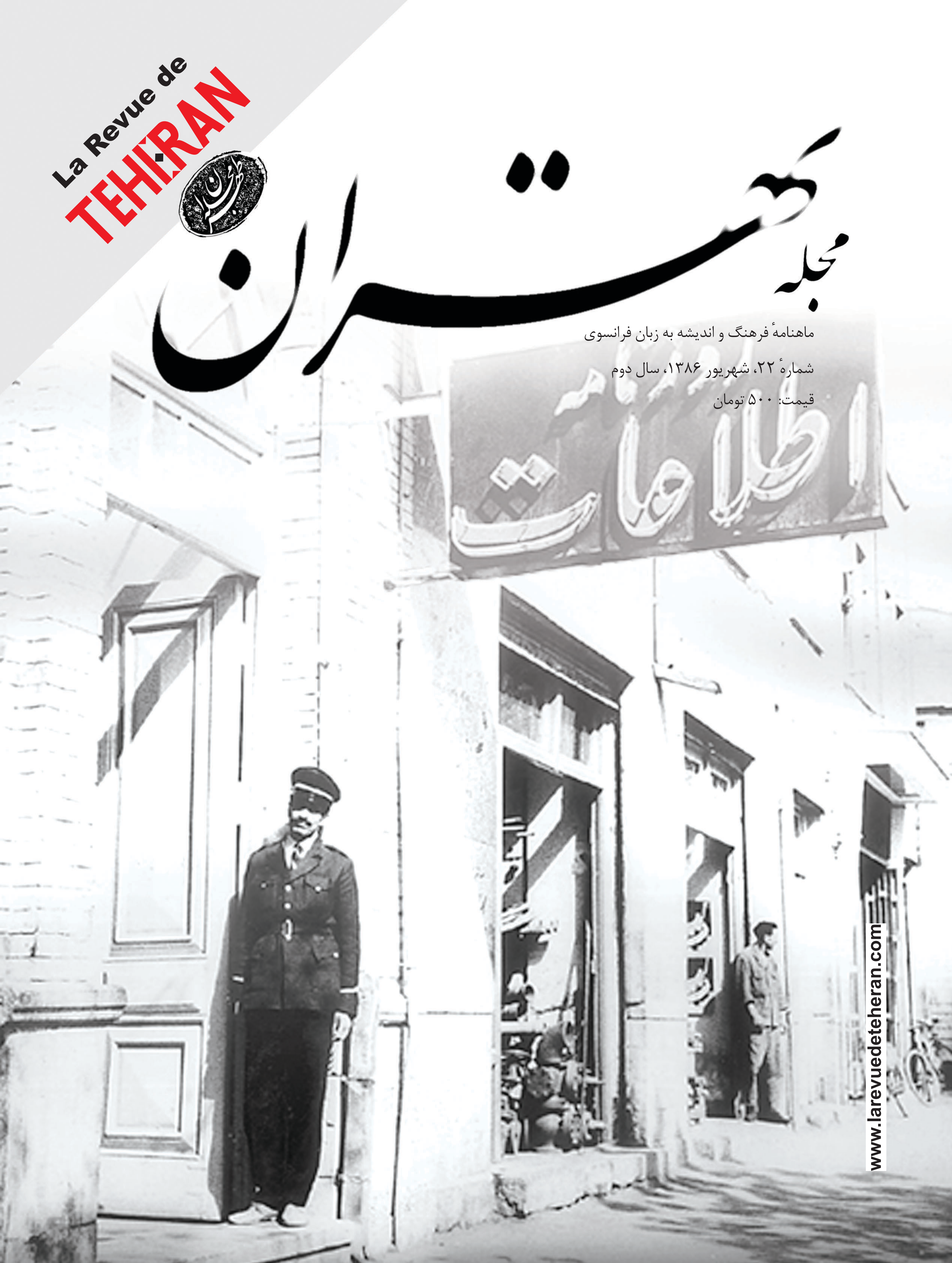
پایگاه اینترنتی
مرتضی جوهری

تصحیح فرانسه
بئاتریس ترهارد

ویرایش فارسی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۱۱۹۹
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: rdt@larevuedeteheran.com
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Premier bâtiment du journal *Ettela'at*, Téhéran, avenue Lâleh-Zar, 1937



La Revue de
TEHRAN
مجله تهران
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۲۲، شهریور ۱۳۸۶، سال دوم
قیمت: ۵۰۰ تومان
اطلاعات
www.larevuedeteheran.com